OVIDIO

Amores • Arte de amar

Edición de Juan Antonio González Iglesias



CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

La trayectoria poética de Ovidio es en gran medida reflejo de su itinerario vital. En el conjunto de su dilatada producción afloran profusamente los datos autobiográficos, especialmente en la última etapa, cuando el destierro lo llevó a revisar lo que había sido su vida. No obstante, ya en los textos incluidos en el presente volumen, obras de juventud y de asunto marcadamente literario, encontramos abundantes testimonios biográficos.



Las dos obras traducidas en este libro han sido frecuentemente vistas como documentos de la Roma de su tiempo: indudablemente a través de ellas podemos asomarnos directamente a la Roma de Augusto, a sus costumbres amorosas, a la vida privada, a la cultura, etc. Pero no hay que olvidar que el texto ovidiano se construye también sobre la literatura y en este sentido es un texto que habla también de metaliteratura. Por otro lado, a pesar de la relativa abundancia de pasajes de contenido sexual, prácticamente nunca ni la intención ni el resultado pueden ser calificados de obscenos. El discurso amoroso ovidiano es, simplemente, implacable en el desvelamiento de la doble moral.

LETRAS UNIVERSALES

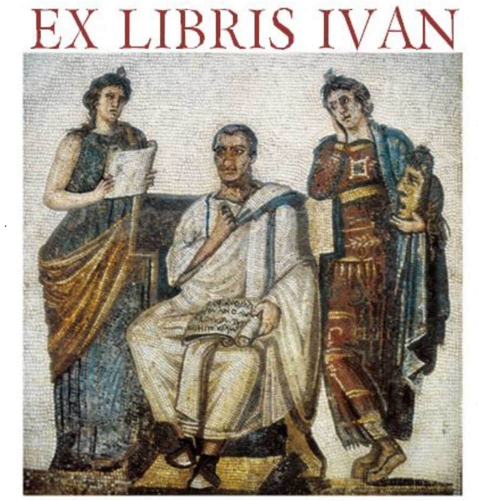
OVIDIO

Amores • Arte de amar

Edición de Juan Antonio González Iglesias

Traducción de Juan Antonio González Iglesias

TERCERA EDICIÓN



CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

AMORES

ARTE DE AMAR

Letras Universales

Títulos originales de las obras:
Amores. Ars Amatoria

Diseño de cubierta: Diego Lara
Ilustración de cubierta: Dionisio Simón
Ilustraciones interiores: Sebastián García

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 31.435-2000
I.S.B.N.: 84-376-1169-5
Printed in Spain
Impreso en Closas-Orcoyen, S.L.
Paracuellos de Jarama (Madrid)

INTRODUCCIÓN

Para Marta, por todo su futuro

cura deum fuerunt olim regumque poetae

Antiguamente fueron los poetas
preocupación de dioses y de reyes

Ars Amatoria 3, 405

Biografía de Ovidio (43. a. C.-17 d. C). Sus obras

La trayectoria poética de Ovidio es en gran medida reflejo de su itinerario vital. En el conjunto de su dilatada producción afloran profusamente los datos autobiográficos, especialmente en la última etapa, cuando el destierro le llevó a revisar lo que había sido su vida. No obstante, ya en los textos aquí traducidos (obras de juventud y de asunto marcadamente literario)[1] encontraremos abundantes testimonios biográficos, como su nacimiento en una familia del orden ecuestre[2] o la evocación de los paisajes de su infancia en Sulmona, donde nació en el 43 a. C. Su nombre completo fue Publio Ovidio Nasón[3].

[1] Que en adelante designaremos por sus nombres en latín o en español *Amores (Am.)* y *Ars Amatoria* o *Arte de amar (Ars)*.

[2] Especie de clase media que constituía un estamento jurídico. Cfr. *Am.* 1, 3, 7-8.

[3] Con el *cognomen* Nasón —el más personal de los tres— es con el que suele referirse a sí mismo

Nacido en el mismo año en que en que fue asesinado Cicerón y un año después de que lo fuera César, el más joven —con mucho— de los poetas augústeos apenas conocerá la República. Plenamente, pues, se le puede considerar hijo de la *pax* instaurada por Octaviano.

En Roma, donde fue enviado junto con su hermano, recibió una esmerada educación retórica. Iba ésta destinada, de acuerdo con los planes paternos, al ejercicio de la abogacía y a la función pública que, siguiendo las etapas del *cursus honorum,* le hubiera conducido con toda probabilidad a ingresar en el Senado. Los cargos administrativos menores que hubo de desempeñar en su juventud dejaron en él un amargo recuerdo[4]. Frente a esas dedicaciones, Ovidio prefiere la profesión de poeta y de amante y sus protestas en los poemas, aunque acomodadas a un tópico literario (el catálogo de oficios), trascienden sin ninguna duda el lugar común para convertirse en expresión auténtica de su sentir, que le llevó a dedicarse, contrariando los deseos familiares, a la poesía. No todo fue, empero, negativo. La retórica deja abundantes huellas en su producción poética y constituye uno de los hechos capitales de su preparación para el oficio de escritor.

Su formación se completó con un viaje, en compañía de su amigo Macro[5], y una estancia en Grecia, en la que Atenas fue etapa fundamental. En la persona de nuestro poeta se produjo una vez más la reanudación del vínculo que desde el siglo III a. C. y de modo ya definitivo unía la cultura romana con sus precedentes griegos. En sus textos lamentará a menudo la situación de los poetas en Roma y añorará los tiempos de la Grecia arcaica, cuando el poeta era un guía espiritual de la comunidad. En ese sentido, el *Ars Amatoria,* un texto imbuido de pragmatismo romano y a menudo humorístico, será al

---

[4] Fue *triumuir, decemuir litibus iudicandis, centumuir* y *iudex priuatus.*

[5] Poeta al que se dirige en *Am.* 2, 18, 3.

mismo tiempo una reivindicación de la elevada función del poeta, cuyo protagonismo social y cultural lleva a la práctica[6].

Pronto, pues, (a los veintitrés años) se entregó a la poesía, su verdadera vocación. Frecuenta los ambientes literarios y trata a los poetas de fama: Virgilio (sólo de vista)[7], Galo, Propercio, Horacio, Tibulo. En esa primera etapa los temas son amorosos, seguramente de acuerdo con sus (pre)ocupaciones vitales. Gracias a sus recitales[8] y a la publicación de sus libros consigue la fama como poeta elegíaco[9]. Ven la luz en esos años los *Amores*[6] (cuando es, en palabras de Otis, un *enfant terrible* de veinticinco años)[11], la única de sus obras amorosas que por metro, tema y enunciación discursiva podemos considerar puramente elegíaca, y también la más completa y variada. El resto de su producción erótica parece nacido de su afán de diversidad. La elegía (como metro y como tema amoroso) es combinada con modelos de dis-

---

6 Tanto para lo positivo (fama e influencia del poeta) como para lo negativo (el destierro, si es que ésa fue la causa).

7 *Pont.* 2, 3, 75-78.

8 Comenzó a recitar cuando apenas se había afeitado una o dos veces (*Tr.* 4, 10, 57 ss.).

9 Influyó decisivamente en sus primeras publicaciones el ánimo y el apoyo de Mesala Corvino, según cuenta el propio Ovidio en *Pont.* 1, 27-28; 2, 3, 75-78; *Tr.* 4, 4, 27-32.

10 Los menciona en *Tr.* 4, 10, 57-58: *carmina cum prima populo iuuenilia legi / barba resecta mihi bisue semelue fuit,* «cuando leí en público mis poemas/ juveniles primeros, había sido/ afeitada mi barba una o dos veces». Habría empezado a escribir y a recitar aproximadamente con dieciocho años. Se ha discutido si, como dice el epigrama inicial, existió una edición previa en cinco libros. Lo cierto es que en *Ars* 3, 343-344 habla de *Amores* como tres libros.

11 Otis, B., *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, 1970, pág. 2. El *terminus post quem* es la muerte de Tibulo en el 11. a. C., acontecimiento al que está dedicado *Am.* 3, 9. Para una discusión reciente de la cronología, véase la edición de Booth, J., *Ovid. The second book of Amores*, Warminster, 1991, págs. 2-4. Sir Ronald Syme ha insertado la vida de Ovidio en el entorno cultural y político de su momento, atendiendo a los datos históricos que transmite la obra del poeta: Syme, R., *History in Ovid*, Oxford, 1978, especialmente «Cronology», págs. 1-20.

curso literario que no son estrictamente los de su tradición romana, aunque todos contaban con precedentes dentro del género. Los resultados alcanzan, desde el punto de vista de la genericidad, un estatuto mixto que los hace extraordinariamente interesantes: elegíaco-epistolar en las *Heroidas* (colección de cartas escritas por heroínas míticas a sus amados)[12] y elegíaco-didáctico en tres libros que cruzan el asunto amoroso con la forma didáctica y que, en una segunda vuelta de esa espiral constructiva, presentan suficientes diferencias como para configurar una serie variada: su pieza central la constituye el *Ars Amatoria* («Arte de amar» o tratado sobre el amor), a la que se suman, a modo de palinodia, los *Remedia Amoris* («Remedios contra el amor»); la completan los *Medicamina faciei femineae* («Cosméticos del rostro femenino»)[13] donde amplía en detalle ese aspecto específico, ya apuntado en el *Ars*[14].

Alrededor del año 1 de nuestra era (cuando contaba cuarenta y tres años) Ovidio, como sostiene Hollis, ya

---

[12] Propercio (2, 3) había escrito una epístola similar, aunque su personaje femenino es real y contemporáneo. Ovidio recupera el tratamiento mítico de la elegía alejandrina.

[13] *Ars, Remedia* y *Medicamina* fueron escritos probablemente entre los años 1 a. C.-2 d.C. y parece que en este orden: primero los libros I y II del *Arte de amar* (1 a. C., fecha que se fija entre dos márgenes: la naumaquia del año 2 a. C., mencionada en *Ars* 1, 171-176 como algo pasado, y la expedición de Cayo César, aludida como algo futuro, y que tuvo lugar en el 1 a. C., *Ars* 1, 177 y ss.); estos dos libros están dedicados a los hombres (cumpliría así el programa que expone en *Ars* 1, 35-40, 771-772; 2, 733). Ante las «protestas» femeninas lo completó con los *Medicamina*, que no gozaron de gran aceptación, por su excesivo tecnicismo, y entonces habría añadido el libro III del *Ars*, destinado a las mujeres. Por último, los *Remedia* fueron una suerte de retractación de estas obras didácticas.

[14] De otras obras perdidas pueden encontrarse referencias en los textos aquí traducidos: una hipotética (seguramente nunca escrita) *Gigantomaquia* de tema y forma épicos, a la que alude irónicamente en *Am.* 2, 1, 11-20, y la tragedia *Medea* (*Am.* 3, 1, 11 y ss.), muy apreciada en su momento y que temáticamente no representaba una ruptura con la obra elegíaca.

«había agotado su vena de poesía amorosa»[15]. Pasa entonces a cultivar una poesía seria, cuyos dos exponentes son los *Fastos* y las *Metamorfosis*. Aunque hayan sido redactados en un mismo período, los *Fastos* parecen haber sido la transición entre la elegía y la poesía seria. Elegíacos son su metro y algunos relatos, los de asunto amoroso. Culmina una tradición didáctica que se remonta a los *Aitia* de Calímaco y que había sido parcialmente ensayada por los neotéricos y ocasionalmente tocada por Propercio en su libro IV. Los *Fastos* son una sucesión de leyendas, seriadas de acuerdo con el calendario romano, que explican el origen mítico o histórico de las distintas fiestas.

Las *Metamorfosis* suponen, como se ha dicho, una ruptura radical en su carrera. De elegíaco pasa a poeta épico, para escribir un *perpetuum carmen*[16] en hexámetros dactílicos, una cadena de transformaciones míticas, organizadas cronológicamente, que para Otis suponen su incursión definitiva en el terreno de la épica y que constituyen, en su opinión, la antítesis de la *Eneida*[17]. Sin duda el *Arte de amar* había constituido un buen ejercicio preparatorio para ello, por sus dimensiones, su cuidada articulación y sus *excursus* narrativos.

De haberse mantenido la tendencia que venimos exponiendo, Ovidio habría sido uno más de los poetas augústeos. El más brillante, quizá, entre los elegíacos y el autor de las magnas *Metamorfosis*. Pero en el año 8 d. C. su biografía se ve espectacularmente trastocada cuando Augusto lo destierra a los confines últimos del Imperio. En Tomos (la actual Constanza, en la costa

---

15 *Ovid. Metamorphoses. Book VIII*, (A.S. Hollis ed.), Oxford, 1970, pág. IX. La expresión da cuenta de un hecho cierto sólo si lo referimos a la elegía «subjetiva» o «autobiográfica». El amor también será tratado de forma objetiva, mitológica, en estas otras obras, aunque no exclusivamente.

16 *Met.* 1, 4.

17 Otis, B., *o. c.*, pág. 2.

rumana del Mar Negro), un lugar inhóspito y habitado por bárbaros que apenas hablaban latín, pasará esta segunda —y última— etapa de su vida el hombre que en los *Amores* y el *Ars Amatoria* se había mostrado como un poeta sensible y elegante, exquisitamente urbano. En Roma hubo de dejar a su tercera esposa[18] y a su hija, así como todos sus bienes[19].

Él mismo menciona la causa del destierro como *carmen et error*[20]. Parece que *carmen* («un poema») alude al *Ars Amatoria*[21]. Mucho se ha escrito sobre el *error*, que podría ser una reiteración (casi una hendíadis del *carmen*), o bien un hecho de distinto calibre, pero relacionado con ello (un escándalo que no ha podido esclarecerse, de naturaleza erótica o política, o de ambas a la vez, como podría ser la implicación en él de la hija de Augusto). Sea como sea, el brutal desarraigo no cercena su creatividad. Retoma los géneros que había cultivado en Roma, pero con una sinceridad que lleva el sello de sus nuevas circunstancias. La elegía, no amorosa sino

---

[18] Tras dos divorcios previos. El primero de ellos en su juventud, después de contraer matrimonio con una mujer impuesta por su padre.

[19] Otros datos familiares son la temprana muerte de su hermano a los 20 años, que le afectó extraordinariamente. La muerte de sus padres, antes del destierro. Los dos nietos (de distintos maridos) que le dio al poeta su hija.

[20] *Tr.* 2, 207: *perdiderunt me duo crimina: carmen et error.* En rigor no fue un exilio sino una *relegatio* que le permitió conservar sus propiedades. Cfr. Thibault, J. C., *The mistery of Ovid's exile,* Berkeley-Los Angeles, 1964; Syme, R., *History in Ovid,* Oxford, 1978; y Kenney, E. J.-Melville, A. D., *Sorrows of an Exile.* Tristia, Oxford, 1992, páginas XIII-XIV. El *carmen* pudo ser la *Heroida* 7: Horváth, I. K., «Impius Aeneas», *AAntHung* 6 (1958), 385-393. Véase más adelante el apartado «Oposición literaria y oposición política».

[21] Augusto había promulgado una ley específicamente contra el adulterio, la *Lex Iulia de adulteriis coercendis,* mientras que nuestro poeta defiende la relación extramatrimonial sin ambages tanto en *Amores* como en *Ars.* Julia, la hija de Augusto, había cometido adulterio en el año 2 d. C. Todas las obras de Ovidio fueron excluidas de las bibliotecas públicas y su posesión privada no era recomendable.

lastimera, sirve de cauce en los *Tristia* («Tristes» o «Tristezas») a sus lamentos de exiliado. El género epistolar le permite escribir una colección de misivas literarias —también en dísticos elegíacos— a familiares, amigos y personajes romanos: son las *Epistulae ex Ponto* o «Cartas desde el Mar Negro». En ellas prosiguen las peticiones de perdón dirigidas al Emperador ya iniciadas en los *Tristia.* Con el poema *Ibis* practica el improperio contra un desconocido personaje. Tampoco la didáctica está ausente en este período, como atestigua *Halieutica*, un tratado en verso sobre las artes de pesca de los nativos y la fauna piscícola de aquellos parajes. Este dato, junto con la composición en la lengua geta vernácula de un texto (hoy perdido) en honor de Augusto dan fe de que aquel entorno no fue para él tan poco acogedor como pretende en sus hiperbólicos poemas, que buscaban conmover al príncipe. En cualquier caso, ni Augusto ni posteriormente Tiberio cedieron a sus ruegos, y en el 17 ó 18 d. C. muere, rondando los sesenta años. La sombra final contrarresta su luminosa juventud, y hace, del que podría haber sido el más superficial, el más profundo de los elegíacos latinos[22].

---

[22] Dos dísticos elegíacos forman también su epitafio (de acuerdo con las convenciones del género), escrito por el propio Ovidio para que fuera grabado en la urna que había de transportar sus cenizas a Roma. La síntesis de su vida y de su obra poética, a pesar de tantas peripecias y de sus arrepentimientos, sigue siendo su obra amorosa y muy especialmente los *Amores.* Actualmente pueden leerse en el pedestal de la estatua dedicada a él en Constanza (Rumanía):

Hic ego qui iaceo, tenerorum lusor amorum,
ingenio perii Naso poeta meo.
At tibi qui transis ne sit graue, quisquis amasti
dicere: Nasonis molliter ossa cubent.

El que aquí yace, yo, cantor de amores tiernos,
el poeta Nasón, perecí por mi ingenio.
Y a ti que pasas ahora,
si alguna vez amaste, no te cueste decir:
que reposen los huesos de Nasón suavemente.

Estructura y contenidos

Los libros de los poetas agústeos —y de sus predecesores los neotéricos, cuyo principal representante es Catulo— suelen presentar una cuidada arquitectura interior: simetrías, importancia de determinados números en la ordenación y composición, principios y finales significativos, valores simbólicos... Es una muestra más de la influencia de los alejandrinos y de su gusto por los detalles formales. Esta característica vuelve sus libros susceptibles de minuciosos análisis cuyos resultados —fruto de comparaciones internas[23] y externas: con otros libros, con otros autores—, si bien esclarecen ciertos aspectos, son a veces dudosos por su complejidad, o interesan secundariamente a la comprensión del mensaje poético.

Son múltiples los criterios que pueden elegirse para realizar divisiones de ese tipo. En cualquier caso, mejor que una estructura rígida apuntaré aquí algunos princi-

---

[23] Sobre *Am.* 1, Gassman, A., «Komposition und Anordnung im ersten Buch von Ovids *Amores*», Tübingen, 1968 (trabajo universitario inédito, citado por Wille, véase más abajo, pág. 394). Mc Caffrey, D. V., *The Thematic Arrangement of Ovid's* Amores, tesis, Universidad de Michigan, Ann Arbor, 1974. Lörcher propone una organización simétrica dentro de cada libro, aunque varía los criterios para establecerlas (Lörcher, G., *Der Aufbau der drei Bucher von Ovids Amores,* Amsterdam, 1975). Un completo cuadro, en el que se suman la simetría y las agrupaciones por trípticos y dípticos de poemas, es ofrecido por Wille, G., «Zum Künsterlichen Aufbau von Ovids *Amores*», en *Navicula Tubingensis. Studia in honorem Antonii Tovar,* (J. Oroz, E. Coseriu y C. de Simone eds.), Tubinga, 1984, 389-443, especialmente págs. 422 y ss. Una tipología reciente de los *Amores* basada en el destinatario discursivo de los poemas se encuentra en Socas, F., «El problema del interlocutor ficticio en los *Amores* de Ovidio», *Habis* 22 (1991), 223-246. Allí mismo (pág. 233, n. 13) plantea otra posible clasificación según las funciones del lenguaje.

pios generales que articulan y organizan formal y temáticamente estas obras.

a) En los *Amores*

a.1) Márgenes metapoéticos / centro amoroso

La delimitación clara de unos márgenes y un centro de cada es válida para *Amores* y *Ars* como conjuntos y también para cada uno de los tres libros que integran cada obra. La marca es una nítida diferencia semántica: los márgenes (principio y fin) de cada libro están consagrados a cuestiones de teoría literaria, a definir el género en el que se inserta la obra, precisar sus determinaciones formales y temáticas y el público al que va dirigida. Son, en *Amores,* los poemas programáticos. Por otro lado, dentro de la poesía amorosa cabe distinguir el ciclo de Corina (y/o de la amada única, que no siempre aparece nombrada como Corina), y otro grupo heterogéneo de poemas, ajenos al ciclo, que guardan, sin embargo una relación más o menos estrecha con el tema erótico.

Los *Amores* comienzan con una cuidada gradación. La elegía 1, 1 es una típica *recusatio* o justificación del poeta elegíaco por no tratar el género elevado (épica)[24] y constituye el margen inaugural del libro: se trata de un texto escrito sobre otro texto, o más exactamente, un género (elegía) escrito sobre otro género (épica)[25]. El

[24] Remito a *Am.* 1, 1, notas 1 y 2; 2, n. 1.

[25] Esto mismo afirma Paul Veyne a propósito de la segunda *Égloga* de Virgilio con respecto a la elegía (Veyne, P., *L' élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'occident,* París, 1983, pág. 117). La relación intertextual de *Amores* con la *Eneida* se vuelve intergenérica. Al mismo tiempo, Ovidio enlaza con la obertura apologética propia de la poesía helenística, y más concretamente de Calímaco (Giangrande, G., «Los tópicos helenísticos en la elegía latina», *Emerita* 42 [1974], 1-36, pág. 24).

enlace lo propicia la elegía 1, 2, ya de tema amoroso: las heridas causadas por las flechas del Amor, que en la 1, 1 han servido para definir el tema y la forma del género, son aquí causa de un sentimiento personal. El poeta (1,1) ha pasado a ser amante (1, 2), y a esa aceptación está dedicada la elegía, que incorpora el desfile de Cupido de acuerdo con la iconografía romana del triunfo. En 1, 3 se concreta el sentimiento: aparece por primera vez la amada. Inicialmente la menciona en tercera persona, para pasar a fijar el principio de su relación, dirigiéndose a ella. El 1, 4 prepara a la amada (¿la misma?) para una cena a la que va asistir también el marido o compañero de ella. Se da por supuesta una historia previa entre los amantes. Sólo en el 1, 5 Ovidio desvela el nombre de su amada: Corina, y relata detalladamente su unión amorosa con ella[26]. A partir de aquí el lector encontrará una variada serie de textos de distinto asunto y tratamiento, en torno siempre al amor: súplicas al portero de la amada (1, 6), lamentaciones del poeta por haber golpeado a ésta en una discusión (1, 7), los consejos de la alcahueta (1, 8), el amor como milicia (1, 9), la avaricia de la mujer (1, 10), las cartas de amor que una esclava trae y lleva (1, 11 y 1, 12), una delicada «canción» de albada, en la que ruega a la Aurora que no llegue para que no interrumpa la noche de amor[27]. El último texto de esta serie es el 1, 14 con un original motivo *[Cuando perdió su amada los cabellos]*, que anticipa los cuidados del cuerpo enumerados en el *Arte de amar*[28]. Concluye este primer libro (1, 15) con una nueva reflexión de teoría literaria (si bien conectada con

---

[26] Con respecto a las amadas de los elegíacos anteriores, Corina ofrece una personalidad menos definida, y la actitud del poeta es mucho menos seria. «Recuérdese que la Delia de Tibulo aparecía en el primer poema de su obra, y la Cintia de Propercio en la primera palabra»: Booth, J., *Ovid. The second book of* Amores, Warminster, 1991, pág. 8.

[27] El índice ofrece una idea de la variedad temática de cada libro.

[28] *Ars* 3, 133 y ss.

el tema amoroso): la inmortalidad que proporciona la fama poética[29], lo que da pie a una breve incursión histórica mediante un catálogo selectivo de poetas griegos y romanos.

El libro segundo de *Amores* tiene una estructura parecida: se abre con la renuncia a una supuesta *Gigantomaquia* épica en favor de la poesía elegíaca. Si en 1, 1 había explorado con detenimiento las diferencias formales, esta vez atenderá fundamentalmente a las temáticas y de público. Entra en juego por primera vez la noción de *utilitas*, decisiva en el pensamiento romano y en la concepción de la retórica: la elegía es más provechosa, porque con ella se conquista el amor de las mujeres. El cultivo de la épica es inútil.

Los poemas de amor de este libro son los más numerosos. Comienza con ruegos al vigilante de su amada, para que le permita verla (2, 2 y 2, 3). Se abren a continuación líneas temáticas que no pertenecen en modo alguno al motivo de la amada única: la atracción de este «don Juan de la época augústea»[30] por todo tipo de mujeres (2, 4), o el tópico de las dos mujeres a las que ama simultáneamente (2, 10). A esa serie parecen acogerse sus súplicas contradictorias a Cupido: para que le conceda un merecido reposo (2, 9), y para que le hiera a él y también a las mujeres (2, 9 b). Viene a añadirse un núcleo de poemas que aborda la infidelidad de modo más específico: la del poeta con una esclava de Corina, negada ante la propia Corina con inocentes protestas (2, 7), y reconocida cínicamente en sus palabras posteriores a la misma esclava (2, 8). También existe traición por parte de la amada, como atestigua la consiguiente reconciliación (2, 5). Hallamos temas más o menos exóticos, como la elegía a la muerte del papagayo de Corina (2, 6); dos poemas sobre el aborto de Corina: uno formali-

---

29 Cfr. *Am.* 1, 15 n. 15.

30 Booth, J., *o. c.*, pág. 34.

zado como una rogativa por su restablecimiento (2,13), y otro como condena moral, aunque tolerante (2,14); o la fantasía erótica del poema 2,15 *[Si fuera yo el anillo que te envío]*. La tristeza por la ausencia de la amada se explora también en dos elegías: sea por el viaje que va a emprender Corina (2,11), o por el que ha realizado el poeta a su lugar natal (2,16). El *Triunfo por la conquista de Corina* (2,12) supone la culminación feliz de la serie, completado con el tópico de la esclavitud por amor (2,17).

El cierre de este libro II presenta una pequeña anomalía: el último poema (2,19) tiene un tema *[A un marido en exceso tolerante]* que podríamos denominar como central, semejante a cualquiera de las composiciones relacionadas con el asunto amoroso. Sin embargo, la clausura del libro parece encomendada, de acuerdo con el esquema que estamos manejando, a la elegía precedente (2,18), cuyo contenido es claramente de teoría literaria: en un mensaje a su amigo Macro, cultivador de epilios, Ovidio describe su abandono de los géneros altos (la épica, a la que ahora se suma la tragedia) en favor de la elegía. La posición de este poema en el margen final del libro sugiere una posible alteración del orden o una adición del 19 en una segunda redacción.

El libro III, se ajusta perfectamente a los planteamientos señalados y se abre con un poema que a su vez está encargado de cerrar la serie de textos dedicados a la *recusatio*. Todos estos textos metaliterarios han ido variando en el argumento. Éste mantiene la tónica y adopta la forma de un debate alegórico entre la Tragedia y la Elegía personificadas; la belleza del poema no es óbice para que aborde la cuestión con precisión y abundancia de términos técnicos y especializados de teoría literaria.

La serie amorosa del libro III no tiene ningún poema feliz, a diferencia de los dos anteriores (en los que progresivamente han aumentado los consagrados a la infi-

delidad y los conflictos)[31]. El primer texto erótico (3, 2) es ajeno al ciclo de Corina (y de la amada única), y anticipa los consejos para seducir que se darán en el *Arte de amar*, pues se trata de la conversación —casi monólogo— que un seductor mantiene en el circo con una hermosa mujer sentada a su lado. Por su parte la primera elegía del ciclo de la amada única (3, 3) es una sucesión de lamentaciones del poeta por las infidelidades y perjurios de su amada. Nuevo poema al marido, esta vez por su intolerancia (3, 4). Una curiosa variante del *paraka-lusithyron* la forman los ruegos e improperios dirigidos a un río que le impide ver a su amada (3, 6). Un caso de impotencia sexual se describe en 3, 7. Leve conexión con el ciclo de la amada guarda el relato mítico sobre la diosa Ceres (3, 10), cuyas fiestas obligan a la amada a guardar abstinencia sexual. Completamente desvinculados del ciclo, aunque también de tema mítico-religioso, son los versos sobre las fiestas faliscas en honor de Juno, a las que el poeta asiste en compañía de su esposa (3, 13)[32]. El asunto literario se reintroduce con la elegía a la muerte de Tibulo (3, 9). El resto de las composiciones retoman el protagonismo de la infidelidad de la amada-Corina: desde el sueño que presagia esa traición (3, 5), hasta las invectivas contra los nuevos ricos y el rival adinerado, que goza de las preferencias de la avariciosa amada (3, 8). El poeta, harto de traiciones, da fin a la relación (3, 11), aunque reconsidera la ruptura (3, 11b), debatiéndose entre el odio y el amor, que parece prevalecer. La causa de las traiciones se atribuye a la fama obtenida por Corina gracias a los *Amores* ovidianos (3, 12). Las infidelidades —obsesivas en este libro— són acepta-

[31] Dos en el libro I (discusión en el 7 y ataques a su avaricia en el 10) y bastantes más el libro II, como acabamos de ver.

[32] Nótese que en este tercer libro se han acumulado las narraciones míticas extensas o las leyendas etiológicas (3,6, los ríos, especialmente el Anio; 3, 10, Ceres; 3, 13, fiestas de Juno).

das con tal de no tener conocimiento de ellas, o de que la amada las niegue (3, 14).

Tras esta etapa final del amor viene un texto metapoético (3, 15), con el que concluye el libro y el conjunto de los *Amores*. Los términos son los mismos que los de las *recusationes* precedentes, pero invertidos, porque se proclama el abandono de la elegía. La inversión se produce específicamente con respecto a 3,1, ya que el poeta anuncia su próxima dedicación a la tragedia[33]. A estas alturas un resumen de los programas metapoéticos nos ofrece una muestra de la cuidada organización formal del libro:

defensas de la elegía	1, 1; 2, 1	épica / elegía
	2, 18	épica y tragedia / elegía[34]
	3, 1	tragedia / elegía[35]
abandono de la elegía	3, 15	elegía / tragedia

Por otra parte, el número de poemas de los tres libros resulta ser 15, 19 y 15, respectivamente. Dada la tendencia de los poetas augústeos a agrupar por diez o múltiplos de diez los poemas en cada libro, basta con dividir *Am.* 2, 9 en dos (2, 9 y 2, 9b) para obtener en el segundo libro los veinte poemas que integrarían la obra en la tendencia del momento[36].

---

[33] Cfr. *Am.* 3, 15, notas 5 y 6.

[34] Este poema actuaría como enlace.

[35] Ya aquí el poeta anuncia el próximo cultivo de la tragedia, aunque todavía concede un plazo a la elegía (el libro III).

[36] Véase el problema en Booth, J., *Ovid. The second book of* Amores, Warminster, 1991, págs. 10-11, 30-31, 52-53. En el caso de que *Am.* 3, 5 *[El* Somnium *o Sueño]* fuera falso, la división de *Am.* 3, 11 en dos (11 y 11b) propuesta, como la de 2, 9 por Müller, garantizaría los números 15-20-25, lo cual «difícilmente creería que se ha producido por casualidad» (Kenney, E. J., *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris,* Oxford, 1977 (=1961),

a.2) Dípticos de poemas

Junto al criterio anterior, que organiza los libros en su conjunto, parece actuar otro que en varios casos (los suficientes como para que podamos considerarlo significativo) establece vínculos entre un determinado poema y el que le sigue. Lógicamente, una construcción de ese tipo sólo se halla en los *Amores*· El segundo poema de cada díptico queda así como una especie de réplica o anexo con respecto al primero. El resultado es la intercalación a lo largo de los *Amores* de una serie de dípticos[37] que contribuyen con sus conexiones internas y con su ritmo dual a sustentar la arquitectura de cada libro. Así encontramos:

Am. 1, 11: ruega a una esclava que lleve su carta de amor a Corina. *Am.* 1, 12: imprecaciones contra las tablillas que han traído escrita la respuesta negativa de Corina.

La relación entre estos dos poemas es muy estrecha y se basa en la antítesis. La actitud emocional es radicalmente distinta en los dos momentos (esperanza/enfado) y los destinatarios son diferentes (esçlava/tablillas). La conexión entre dos —o más— poemas crea una unidad textual superior que también desde el punto de vista discursivo es más rica que una elegía aislada. En este caso, asisitimos a una historia de la que sólo se nos ofrecen en el relato dos momentos, los dos discursos del amante antes y después de la comunicación epistolar[38].

pág. X. Entiéndase que al «dividir» los poemas 2, 9 y 3, 8 se estaría solamente restaurando su hipotética independencia primigenia.

[37] Así los denomina Barsby, *op. cit.*, pág. 139. Para Booth constituyen «dípticos dramáticos» (*o. c.*, págs. 9 y 30).

[38] Existen ciertos hechos de la historia que no nos han sido contados (la recepción de la carta por parte de Corina, el momento en que escribe la respuesta...). Es una típica elipsis narrativa que produce una anisocronía entre relato e historia. Cfr. Genette, G., *Figures III*, París, 1972, págs. 122-144.

Otros casos son:

Am. 2, 2: súplicas a Bágoas, un eunuco encargado de vigilar a su amada; *Am.* 2, 3: nuevas súplicas, centradas esta vez en la condición de eunuco del guardián.

Am. 2, 7: niega ante Corina haberse acostado con Cipasis, una esclava de ella; *Am.* 2, 8: cambio de destinataria; ahora es Cipasis, a la que el poeta elogia y amenaza, reconociendo abiertamente la traición. La misma voz (la del poeta) da versiones contradictorias, de modo que el lector tiene más información que la propia Corina. Casi escenas distintas de una comedia[39].

Am. 2, 9: se queja ante Cupido de sus sufrimientos por sus continuos amores; *Am.* 2, 9b: pide a Cupido justamente lo contrario, más amores.

Am. 2, 13: plegarias para el restablecimiento de Corina, tras el aborto de ésta[40]; *Am.* 2, 14: exhortación a Corina sobre el aborto.

Am. 3, 11: rompe con su amada, a causa de las traiciones de ésta; *Am.* 3, 11b: se debate entre el odio y el amor. Prevalece este último.

En algunos casos, como ya se ha dicho, se duda incluso de que se trate de un mismo poema, como muestra la numeración mediante un anexo (9b, 11b). Sean autónomas o no estas segundas partes del díptico, el poeta ha aplicado una de sus fórmulas preferidas, que consiste en la exploración de perspectivas contrarias sobre un mismo asunto, lo que lleva en la mayor parte

---

39 El carácter dramático de los *Amores* ha sido subrayado por Jäkel, S., «Beobachtungen zur dramatischen Komposition von Ovids Amores», *A&A* 16 (1970), 12-28, al poner de manifiesto la progresiva complicación de las relaciones a medida que avanza la obra, hasta el desenlace del libro III. Otra dimensión de la forma dramatizada ha sido estudiada por Tracy, V. A., «Dramatic elements in Ovid's *Amores*», *Latomus*, 36 (1977), 496-500, si bien en el marco de las elegías individuales.

40 En *Ars* 1, 315 y ss. se aconsejan plegarias semejantes en caso de enfermedad.

de los poemas a un final sorprendente, que contradice en unas líneas la larga exposición precedente, o se desvía de ella mediante otro enfoque u otra voz[41].

Aparte de estos dos principios, la base organizativa de los *Amores* es, en palabras de Kenney, un «ingenioso desorden»[42].

b) en el *Arte de Amar*

La confrontación temática centro/márgenes ofrece en el *Ars Amatoria* unos resultados más diluidos, porque cada libro consituye un discurso continuo, sin subdividirse en poemas. La estructuración no es tan rígida como en *Amores*, donde la arquitectura se apoya en la sucesión de piezas individuales. La articulación del *Ars* se basa principalmente en los destinatarios y los fines: a los hombres se dirigen los libros I y II, con distinto fin (I: cómo conquistar a la mujer; II: cómo conservar ese amor). En el libro III, dirigido a las mujeres, se agrupan todos esos consejos[43].

El libro I del *Ars* tiene también un margen metaliterario, de teoría sobre el poema didáctico (y sobre el amor), centrado en la definición del concepto de «arte», que se basa en la experiencia amorosa del autor (1-35). Al programa de la obra (35-40), que en un principio preveía tres partes (dónde encontrar mujeres, cómo seducirlas, cómo conservar su amor), le siguen ya los consejos para encontrar mujeres de todo tipo en Roma: en los teatros —con un relato etiológico del rapto de las Sabi-

---

[41] Tras un largo argumento se contradice: *Am.* 1, 10; 3, 3. Se desvía: *Am.* 1, 4; 1, 14; Súplicas que se tornan improperios *Am.* 1, 6; 3; 6. Improperios que se vuelven súplicas: *Am.* 2, 3; otra voz: *Am.* 1, 8; 3, 5.

[42] «Artful disorder», Kenney, E. J.-Melville, A. D., *Ovid. The Love Poems*, Oxford, 1990, pág. XVIII.

[43] Para la estructura del *Ars* véase Zinn, E., (ed.), *Ovids Ars amatoria und Remedia amoris. Untersuchungen zum Aufbau*, Stuttgart, 1970.

nas—, en el circo, en la naumaquia (41-176). Se produce aquí (177-228) un *excursus*, centrado en la figura del joven nieto (y sucesor entonces) de Augusto, Cayo César, al que se describe partiendo hacia la guerra contra los partos y en el hipotético triunfo de su regreso. La serie de lugares propios para la conquista amorosa se reanuda (229-262) con los banquetes, los balnearios y el templo de Diana. Recomienda confianza al varón, pues las mujeres ocultan sus deseos (269-282)[44]. Una afirmación que se apoya en ejemplos míticos de pasión femenina: Biblis y su hermano, Mirra y su padre, Pasífae y el toro y otras (283- 350). Desarrolla las técnicas de la seducción: ganarse la complicidad de la esclava de la mujer (351-398). Las fechas más adecuadas para seducir (399-436). Los prolegómenos de la relación: al principio convienen cartas —se dan sonsejos sobre la elocuencia por escrito— y no regalos (437-486). Otros lugares de encuentro: los paseos y teatros (487-504). Una serie de consejos al varón sobre el cuidado de su propio cuerpo (505-524). El *exemplum* de Baco y Ariadna (525-564) da paso a la seducción en el banquete (565-602). Se insiste en que no importan los engaños, ni en las primeras palabras, ni mediante perjurios y falsas promesas o falsas lágrimas (603-662). Desvelando lo que él considera fingimientos, el poeta descubre que les gusta a las mujeres ser forzadas, lo que se prueba con la «violación» de Deidamía por Aquiles (663-704). La iniciativa corresponde al hombre (705-722), que debe desconfiar hasta de sus más allegados (739-754). Tras recomendar ductilidad para adaptarse a cada mujer (755-770), concluye el libro

[44] El núcleo comprendido entre *Ars* 1, 263-66 es considerado por Lüderitz como eje que articula las dos partes del contenido amoroso del primer libro, que a su vez se ven enmarcadas por un proemio y un epílogo: Lüderitz, A., «Aufbau des 1. Buchs der Ars Amatoria», en Zinn, E. (ed.), *Ovids...*, *o. c.*, 8-17. Este proemio, cuyo alcance se extiende a toda la obra (aunque en un principio afectara sólo a los libros I y II) podría tener una intención paródica, como ha sugerido Lenz, F. W., «Das Proömium von Ovids Ars Amatoria», *Maia* 13 (1961), 131-142.

primero, informando de que aún no está cumplido el programa poético propuesto (771-772).

El libro II se dedica a los consejos para conservar el amor de la mujer conquistada, lo que también es un arte (1-20) sin que falte en este margen inicial un ataque literario contra la épica (3-4). Tras un *excursus* sobre Dédalo e Ícaro (21-98)[45] se descartan los encantamientos (99-106). Se aconseja al amante el cultivo del espíritu, dado el carácter efímero de la hermosura (107-144); igualmente, que se eviten las discusiones, propias de los matrimonios (145-160); se relacionan a continuación los motivos de la pobreza del enamorado, los regalos y la valoración de la poesía (161-286), sin olvidar la *militia amoris* (233-250). Un amplio apartado dedicado al engaño, la manipulación, el desvelo fingido por la amada cuando se encuentre enferma y la ocultación de las traiciones, necesarias por otra parte para mantener vivo el amor (287-412), enmarca la enumeración de los efectos beneficiosos de la costumbre (337-348)[46]. Se añaden las ventajas de la unión sexual para la reconciliación, y los efectos de los afrodisíacos (287-454). Con el fin de inscribir el sexo en la naturaleza se narra una cosmogonía y una comparación con el comportamiento de los animales (455-492). El conocimiento que el hombre debe tener de sus propias cualidades se explica mediante una aparición de Apolo y la célebre fórmula griega «conócete a ti mismo» (493-512). Los sufrimientos que ha de sorportar el enamorado se llevan al extremo en la tolerancia que deberá mostrar con la infi-

---

[45] Hasta el verso 98 considera Kling que se extiende el proemio, aunque se ha de tener en cuenta que el *exemplum* actúa como transición para el tema puramente didáctico, que se extendería hasta el v. 336. Kling, H. P., «Zur Komposition des 2. Buchs der Ars Amatoria» en Zinn, E. (ed.), *Ovids...*, *o. c.*, 18-28.

[46] Estos diez versos, en opinión de Kling, *art. cit.*, cumplirían en el libro II la función de conectar la primera y la segunda parte, nuevamente didáctica, que se extendería hasta el v. 732; desde el 773 hasta el final tendríamos el epílogo.

delidad, ejemplificada con la reacción de Vulcano ante el adulterio de Venus con Marte (513-600). Las normas finales se ocupan de la discreción (601-640), la habituación a los defectos físicos de la amada (641-662), las cualidades de la mujer madura (663-702), y la conducta del hombre en el acto sexual (703-732). Cierra con un margen metapoético: del éxito obtenido en el amor se deduce la fama para Ovidio como poeta; anticipa, además, el libro III (733-746).

El libro III comienza con una consideración sobre la conveniencia de instruir a las mujeres en el amor (1-24), incluyendo la fijación inicial del género, el tema y el público (25-27). A un elogio de las mujeres (29-40) le sucede la aparición de Venus (41-58). El tópico del *carpe diem* (59-100)[47] se acompaña de un extenso catálogo de consejos sobre el cuidado del cuerpo: peinados, vestidos, higiene, cosméticos, y ocultación de los defectos físicos (101-278). La mujer debe dominar también una serie de artes menores: saber reír, llorar, hablar, bailar, andar, cantar, conocer la poesía elegíaca, jugar (279-380). Se le recuerdan los lugares que debe frecuentar (381-402) y cómo debe seducir (417-432), intercalándose una reflexión sobre los poetas (403-416). Se le previene contra un grupo de amantes peligrosos (433-466). Temas ya tratados desde el punto de vista masculino (las cartas y los esclavos) (467-498) se complementan con orientaciones sobre el buen carácter (517-524), y la moderación en la avaricia al pedir regalos, especialmente con respecto a los poetas (525-554). La mujer debe tratar de modo distinto al novato que al veterano (555-576). En general será inflexibe con los hombres, hasta el

---

[47] Hasta el v. 100 puede considerarse proemio. El margen correspondiente al epílogo se reduce en este libro a los dos dísticos finales (809-812). A su vez , y excluidos esos dos márgenes, Hermann divide el contenido didáctico-amoroso en dos mitades: hasta el verso 498, y a partir de él: Hermann, A., «Versuch einer Aufbauanalyse des 3. Buchs der Ars Amatoria», en Zinn, E. (ed.), *Ovids...*, *o. c.*, 29-34.

punto de fingir que tiene otro amante (577-610). Más motivos elegíacos: cómo burlar al vigilante puesto por el esposo (611-658); desconfianza de amigas y esclavas (659-666). Insiste en la bondad de sus consejos (667-686) y en el riesgo de los celos, lo que le da pie a narrar por extenso la leyenda de Céfalo y Procris (687-746). La conducta en el banquete y en el acto amoroso cierran el contenido didáctico (747-808). El breve epílogo, paralelo al de libro II, invita a las mujeres a reconocer a Ovidio como maestro (809-812).

Han de añadirse como elementos que tensan la conexión entre los *Amores* y el *Arte de amar* sus innumerables puntos en común: semejanzas discursivas[48], cambios de perspectiva y de modo sobre un mismo asunto[49], que también se producen a la inversa: el recurso a un mismo módulo formal para personajes distintos: así el retrato de la joven abandonada y errática constituye un módulo narrativo que el poeta aplica con extraordinarias similitudes a Ilia (Rea Silvia, *Am.* 3, 6, 47 y ss.) y a Ariadna (*Ars* 1, 527 y ss.). A veces la analogía descriptiva se funda en la intertextualidad, como sucede con el final de verso con que describe a Corina en *Amores* (1, 5, 9): «por desceñida túnica velada», y a Ariadna en el *Arte de amar* (1, 529). A su vez, la descripción de Corina es recordada en *Am.* 3, 1, 51 con una leve variación. La varia-

---

48 El enunciado didáctico del *Arte de amar* se encuentra ya en *Am.* 1, 4 y 8.

49 La seducción en el circo, expuesta mediante consejos al varón en *Ars* 1, 135-162, había sido presentada casi exactamente igual en *Am.* 3, 2, pero con el formato de discurso directo puesto en boca del seductor. Similar proporción guarda el tratamiento de su comportamiento en los banquetes (*Ars* 1, 229-255 y *Am.* 1, 4). El perjurio de su amada infiel protagoniza las quejas del poeta en *Am.* 3, 3 y sus consejos en *Ars* 1, 631-658. El poeta pide a su amada que niegue haberle sido infiel en *Am.* 1, 4, 69-70; 2, 7; 3, 14, 49-50, y recomienda mentir sobre la infidelidad real en *Ars* 2, 409-412 y a la inversa (fingiendo que existe la infidelidad) en *Ars* 3, 589-510. La pelea con la amada: *Am.* 1, 7; *Ars* 2, 169-172. La cabellera de la mujer: *Am.* 1, 14; *Ars* 3, 160-168. Las cartas de amor: *Am.* 1, 11 y 12; *Ars* 1, 437-458; 3, 467-498.

ción puede llegar al virtuosismo, cuando se ejerce simultáneamente sobre el módulo formal y sobre el asunto al que se aplica: así actúa Ovidio con el motivo del triunfo del general, que le sirve para el brillante e imaginario cortejo de Cupido en *Am.* 1, 2; para plasmar su arrepentimiento por haber golpeado a su amada en *Am.* 1, 7, 35 y ss.; para cantar su conquista de Corina (*Am.* 2, 12) o para elogiar a un personaje histórico como Cayo César, nieto de Augusto (*Ars* 1, 213-228)[50].

Literatura sobre literatura. Los tópicos

Las dos obras que traducimos en este libro han sido frecuentemente vistas como documentos de la Roma de su tiempo. De ellas pueden extraerse datos históricos, sociológicos, antropológicos... Indudablemente a través de ellas podemos asomarnos directamente a la Roma de Augusto, a sus costumbres amorosas, a la vida privada, los hechos cotidianos, la cultura, el urbanismo, los viajes, etc. Pero no hay que olvidar que su valor primigenio como documentos de primera mano es literario. Todos los datos que transmite, que son muchos y auténticos, han de ser valorados siempre desde el tamiz de la literatura, que actúa como filtro de la realidad, a veces distorsionador. Esta precaución es especialmente recomendable en la poesía antigua. El texto ovidiano —como el de cualquiera de sus contemporáneos— se construye sobre la realidad pero también (indisociablemente) sobre la literatura (precedente y paralela). Bajo la apariencia de texto que habla de la vida estamos leyendo a veces un texto que habla de la literatura, un texto metaliterario. Un ejemplo: cuando el poeta canta los sufrimientos de una noche ante la puerta de su amada es difícil deslin-

[50] Otros puntos en común entre las dos obras: la penumbra en la habitación como entorno para el amor: *Am.* 1, 5, 3-4; *Ars* 2, 619-620; los días calurosos como propicios para el amor: *Am.* 1, 5; *Ars* 1, 397-416.

dar lo real de lo literario. Pero en la mayoría de los casos es válido el siguiente modelo de lectura: es posible que esa noche de penas amorosas fuera real en la Roma de Ovidio, y que a él mismo le haya sucedido, pero es seguro que ese motivo constituía un tópico literario ya en el epigrama amoroso griego y en la elegía amorosa romana[51]: no es otro que el *paraklausithyron* o llanto ante la puerta cerrada de la amada, el tópico que en latín se denomina *exclusus amator*[52]. Las súplicas o improperios del amante pueden dirigirse a la amada, al portero o a otro vigilante, a las puertas mismas, al marido e incluso a elementos de la naturaleza, como un río que impide visitar a la amada. Raro es el poema de *Amores* o el pasaje del *Arte de amar* en el que no asoma, más o menos desarrollado[53].

Lugar común casi omnipresente es el de la milicia del amor o *militia amoris*, desarrollado de manera monográfica en *Am.* 1, 9 *[Todo amante es soldado]*, y cuyo eje consiste en la traslación de conceptos y términos bélicos al vínculo amoroso. Próximo a éste está el del *seruitium amoris* o esclavitud del amor (*Am.* 2, 17), fundamental porque define la relación de servidumbre del amante con respecto a su amada o *domina* («señora, dueña»), una «esclavitud» que le llevará a padecer todo tipo de penalidades[54]. Es de gran importancia, porque, como más adelante veremos, influyó de modo determi-

---

51 En las notas al texto he intentado señalar la presencia de los tópicos literarios así como de los datos que tienen confirmación histórica.

52 Copley, F. O., *Exclusus amator. A study in latin love poetry*, Madison, 1956 (págs. 125-140 sobre Ovidio).

53 Como asunto central se encuentra en *Am.* 1, 6 (a un portero); 2, 2 y 3 (al vigilante eunuco) y 3, 6 (a un río). En *Ars* 2, 523-528.

54 Se ha visto en esta relación literaria una inversión de la jerarquía entre los sexos, lo que alteraba el orden social: Hallet, J. P., «The role of Women in Roman elegy», *Aretusa* 6 (1973), 103-123. Sobre el tratamiento original del tópico en los elegíacos: Lyne, R.O.A.M., «*Seruitium amoris*», *CQ* 29 (1979), 117-130; Murgatroyd, P., «*Seruitium amoris* and the Roman Elegists», *Latomus* 40 (1981), 589-606.

nante en el concepto del amor cortés, posteriormente en el petrarquismo, y a través de él en gran parte de la representación literaria del amor en Occidente.

La amada codiciosa *(auara puella)* protagoniza el poema[55] *Am.* 1, 10 *[Contra su amada, por pedir regalos].* En realidad traza el retrato descarnado de la *puella* elegíaca, frecuentemente reducida a una cortesana de lujo, instruida, que exigía por sus favores un pago más o menos directo (regalos, dinero)[56]. La reacción del poeta viene acompañada por una estela de tópicos que giran en torno a éste: los denuestos contra los nuevos ricos en general, concretados en invectivas contra su rival, cuando se trata de un amante rico *(dives amator)*, ampliamente expuestos en 3, 10 *[Contra los nuevos ricos y el dinero]*; la insistencia en la pobreza propia de los poetas, la añoranza de la mítica Edad de Oro por su ausencia de dinero, y los ataques contra el momento presente; el poeta suele ofrecer como único pago el motivo horaciano de la inmortalidad que proporciona el verso[57]. Asociado a la avaricia de la amada aparece el personaje, también tópico, de la alcahueta, que estimula las ansias de dinero de la joven con tal de obtener ella también pago[58].

La *recusatio* es un tópico de índole metaliteraria. Es la defensa del poeta contra las posibles objeciones que podían planteársele por cultivar la elegía en vez de los géneros altos, como la épica o la tragedia[59].

Han de sumarse una serie de formulaciones también codificadas previamente: el *locus amoenus*[60], el adína-

---

[55] Navarro Antolín, F., «Amada codiciosa y Edad de Oro en los elegíacos latinos», *Habis* 22 (1991), 207-221.

[56] También *Ars* 1, 273-280. Sobre los regalos: *Ars* 1, 417-436; 2, 261-272.

[57] *Am.* 1, 3, 25 y ss.; 15; Horacio, *Carm.* 3, 30.

[58] Monográficamente descrita en *Am.* 1, 8, y tratada ya por Propercio, 1, 5.

[59] Más arriba he tocado la situación de las *recusationes* en *Amores* y *Arte de amar.*

[60] *Am.* 2, 6, 49-50; 3, 1, 1-4; *Ars* 3, 687-694.

ton («imposible» o mundo al revés)[61], el *propempticon*[62], el *epicedion*[63], a la que venían a unirse motivos que, aunque existían antes, habían logrado hacía poco en las letras romanas una enunciación afortunada: el *odi et amo* del poema 85 de Catulo[64], el *carpe diem* horaciano[65], catálogos de encantos, de oficios o de poetas, la imortalidad que la poesía da al poeta[66] o a su amada, el *topos* del objeto en el que se convierte el poeta...[67]

Verdad y ficción

La representación ovidiana de la realidad está pues intensamente literaturizada. Otro ejemplo: ¿tuvo Corina un papagayo? El poema *Am.* 2, 6 *[Muerte del papagayo de Corina]* nos permite adivinar un juego literario (*uariatio, amplificatio, aemulatio*) sobre el trasfondo evidente del poema de Catulo (3) a la muerte del gorrión de Lesbia. Eso es lo que podemos afirmar a partir del poema, que no es un documento histórico, sino un objeto estético. Cabe tanto que lo tuviera como que no. Pero no olvidemos que la propia Corina es una y múltiple, real y ficticia, histórica y literaria[68]. Detrás de ella

---

61 *Am.* 2, 19 (n. 5); *Ars* 1, 271 y ss, 747-8; 2, 517-519; 3, 149-150, 463-466.

62 *Am.* 2, 11; y *Ars* 1, 177 y ss.

63 *Am.* 2, 6; 3, 9.

64 *Am.* 3, 11b; 14, 39.

65 *Ars* 2, 107 y ss. A veces un tópico se teje sobre otro: así la *militia amoris* se engarza en el *paraklausithyron* (*Am.* 1, 6, 29-31), o el *paraklausithyron* en el *carpe diem* (*Ars* 3, 69 y ss.). Son llamativas las claves intertextuales con la fórmula horaciana (*Carm.* 1, 11, 8): *carpite flores* y *carpite poma* (*Ars* 3, 79 y 576, respectivamente)

66 Horacio, *Carm.* 3, 30. Ovidio, *Am.* 1, 3; 15.

67 Véase más adelante n. 93.

68 No ha faltado quien la identifique con Julia, la hija de Augusto, como Sidonio Apolinar, quien cinco siglos después de Ovidio atribuye a esa mujer la causa del exilio del poeta (*Carm.* 23, 160-161): *quondam Caesareae nimis puellae / ficto nomine subditum Corinnae.* Ad-

puede hallarse una mujer auténtica, pero indudablemente están presentes en su configuración literaria las amadas de los poetas que precedieron a Ovidio en el género: Cintia de Propercio, Némesis y Delia de Tibulo, incluso Lesbia de Catulo y Licoris de Galo; quizá también la elección de su nombre (todos los de las precedentes son ficticios) haya sido un hecho literario, si es que lo tomó de la poetisa griega Corina[69]. El propio Ovidio confesará en *Tristia* 4, 10, 60 (su auténtica autobiografía) que Corina fue cantada bajo un nombre ficticio: *nomine non uero dicta Corinna mihi.*

Esta precaución no resta en modo alguno valor documental a los poemas[70]. Incluso en aquellos casos de «literaturización» extrema, en los que la primera lectura ha de ser inequívocamente literaria, pueden obtenerse importantes informaciones, porque la literatura no es un edificio exento en la cultura antigua. Ovidio es especialmente hábil a la hora de sugerir (y de velar) en el mensaje literario múltiples implicaciones culturales, morales o políticas[71].

El texto literario funda, (re)produce su propia realidad, que, aun coincidiendo literalmente con la que transcribe (pensemos en el discurso directo, como en *Am.* 1, 8), la crea de nuevo. Retomando la vieja metáfora, podemos afirmar que no sólo en el caso de Ovidio, sino en toda la poesía de la Antigüedad (en toda poesía), el texto está tejido con materiales literarios. El tapiz resultante ¿retrata personajes o hechos reales? Eso, en

---

virtamos que Corina es la única amada con nombre propio, pero no aparece en todos los poemas amorosos. Muchas veces es la *puella* o la *domina* sin más, e incluso el poeta canta su pasión por todo tipo de mujeres. Todo ello sin mencionar *Am.* 3, 13, en el que poeta acompaña a su propia esposa.

69 Todos esos argumentos no bastan para descartar que Ovidio tuviera una auténtica amada llamada realmente Corina.

70 *Cf.* Allen, A. W., «Sincerity and the Roman Elegists», *CPh* 45 (1950), 145-160.

71 Más adelante trato estos aspectos con ejemplos concretos.

último término, es intrascendente. Su realidad la alcanzan en la plenitud estética del poema, y, si el poeta hubiera querido transmitirnos una verdad indubitable, hubiera escogido la *historia* como vehículo de su expresión.

Otis[72] considera completamente ficticio el libro de los *Amores* y como prueba aduce la que nosotros llamaríamos «transmodalización»: el cambio de actitud discursiva (incluso de género) al convertirlo en código didáctico *(Ars Amatoria)* o dándole forma dramático-epistolar en las *Heroidas*. Sin embargo, el hecho de que unos mismos temas sean plasmados con diferentes formatos discursivos no quiere decir que no hayan sido vividos. Según Williams, la literaturización de la realidad impide a Ovidio «renovar el punto de vista autobiográfico que los poetas romanos habían creado para la escritura de la poesía amorosa»[73]. Con todo la ironía ovidiana, su distanciamiento o el juego literario aplicados al amor transmiten una viva sensación de realidad, con la que no son incompatibles. Giangrande define los *Amores* como «una serie de elegías autobiográficas, en las cuales el poeta narra principalmente su amor por Corina»[74]. Pero hay que tener presente que tanto en el lector antiguo como en el actual caben dos categorías: un lector ingenuo que acepta sin discusión la naturaleza autobiográfica; frente a él, un *lector doctus* que sabía que las colecciones de elegías organizadas en torno al personaje de la amada fueron «comunes en la tradición poética griega»[75].

---

[72] Otis, B., *o. c.* , pág. 16.

[73] Williams, G., *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, 1968, pág. 515. Kratins distingue a Ovidio del poeta-amante de los *Amores*, a pesar de sus puntos en común. Kratins, O., «The Pretended Witch: A Reading of Ovid's *Amores* I, viii», *PhQ* 42 (1963), 151-158, pág. 151.

[74] Giangrande, G., «Los tópicos...» *art. cit.*, pág. 15.

[75] Giangrande, G., *ibid.*, pág. 15.

Es cierto que la sucesión de poemas en los *Amores* traza una cierta historia, una cierta progresión cronológica y psicológica. Pero no se trata de una autobiografía histórica, que pedía en las letras romanas un género propio, las memorias, y se habría adscrito al género de la *historia* (cuyos contenidos eran verdaderos y verosímiles). En *Am.* 3, 9, tras una larga enumeración de episodios ficticios (propios de la *fabula*, que se definía por la presencia de dioses y héroes legendarios, y por el aparato de confirmación de la verdad), Ovidio precisa el marco discursivo de la elegía: ciertamente no es *fabula*[76], porque el público no la ha tomado como tal (era verosímil), pero tampoco es *historia* (como claramente define el poeta):

La libertad creadora de los poetas
se desborda sin límites y no ata
a la verdad histórica sus términos.
También os debería haber parecido
falso el elogio mío de esta mujer. [77]

Quedan, pues, los *Amores*, en la zona conceptual intermedia dibujada por el *argumentum* (su contenido no es verdadero pero sí verosímil)[78]. En este macrogénero se incluía la comedia, y su definición, gracias a la verosimilitud, colma las expectativas de veracidad de los lectores. La autobiografía que resulta no es real ni ficticia, sino ideal: ¿no es ése el estatuto perfecto para una

[76] Aunque haya en *Am.* (y en el *Ars*) relatos netamente marcados como *fabula*, por sus protagonistas míticos: Cupido, Ceres, el río Anio, Dédalo e Icaro, Venus y Vulcano, Baco y Ariadna, Aquiles y Deidamía, Céfalo y Procris, etc.

[77] *Am.* 3, 12, 41-42. Los términos «verdad histórica» y «falso» son exactamente *historica... fide /... falso*. Sobre *fides* como «verdad», cfr. Gonzalez Iglesias, J. A., «*Fides* como término de crítica literaria en una obra cristiana», en *Mnemosynum C. Codoñer a discipulis oblatum*, (A. Ramos Guerreira ed.), Salamanca, 1991, 117-132.

[78] Cfr. *Rhet. Her.* 1, 8, 13.

autobiografía literaria?[79]. Por la naturaleza misma del discurso (no es *historia*) se sustrae a las necesidades de verificación extratextual. Estamos al margen del pacto referencial que proponía Lejeune para la autobiografía[80].

En realidad el debate «autobiografía sí/no» (cuestión estrictamente literaria, que puede definirse formal y semánticamente) se confunde con otra que es «verdad sí/no» (que requiere de una verificación extratextual).

Conexión entre los Amores *y el* Arte de amar. *El presupuesto autobiográfico*

Esa relación es la clave de la arquitectura autobiográfica de ambas obras. Para la escritura de un tratado se requería experiencia y destreza en el oficio. Los *Amores* con respecto al *Ars* son previos cronológica y conceptualmente. En la primera de las obras el poeta adquiere idealmente la experiencia necesaria, sin la cual sería inconcebible la segunda. En palabras de Nora Catelli, «el sentido de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un *yo* a aquello que previamente carece de *yo*»[81]. Los *Amores* son un modelo de autobiografía ideal (literaria) que dotan a Ovidio de un *yo* amoroso y poético con suficiente entidad como para escribir después un tratado real[82] sobre el amor. "Real", porque desde la literatura pretende incidir sobre la realidad desbor-

---

79 La autobiografía literaria puede ser parcial y fragmentaria. Ovidio lleva al extremo esas posibilidades, ocupándose sólo del amor, y dentro de él, sólo de determinados episodios.

80 Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*, París, 1975; *Moi aussi*, París, 1986.

81 Catelli, N., *El espacio autobiográfico*, Barcelona, 1991, pág. 17.

82 El carácter literario de los *Amores* explica por qué Barsby detecta en ellos un mundo indefinido, a medias romano y a medias helenístico, mientras que en el *Ars*, obra que apunta a la realidad, percibe con gran viveza la Roma de Augusto. Barsby, J., *Ovid*, Oxford, 1978, pág. 21.

dando los límites del acto literario[83]. El presupuesto autobiográfico es el engarce conceptual en el campo de la genericidad. Auctorialmente, es el nexo que hace posible la transición de un género puro (elegíaco) a un género mixto (didáctico-elegíaco). Lectorialmente, la semiótica autobiográfica concede al *Arte de amar* la credibilidad suficiente para que su verdad sea aceptada y tenga, por tanto, eficacia literaria y real[84]. De hecho, son frecuentes las declaraciones de veracidad en el *Arte de amar*[85]. Si hemos constatado que la elegía amorosa es en *Amores* un género de la verosimilitud, el género didascálico en el *Ars* es un género de la verdad, aunque no se trate de la verdad histórica, sino de la verdad didáctica.

La elegía como género literario

El carácter autobiográfíco (o subjetivo) es, de hecho, uno de los rasgos que definen a la elegía erótica romana. Los treinta años en que se desarrollan las obras de Propercio, Tibulo[86] y Ovidio no parecen suficientes para que el género hubiera alcanzado la perfección con que cualquiera de los tres lo cultiva. ¿Hubo precedentes en la literatura griega de elegía amorosa autobiográ-

---

83 González Iglesias, J. A., «Semiótica autobiográfica en *Amores* y *Arte de amar* de Ovidio», *II Seminario Internacional sobre Literatura y Semiótica: Escritura Autobiográfica. 1992, UNED*, en prensa.

84 En los preceptos del *Arte de amar* el poeta parece a veces haber aprendido la lección «de los errores del personaje puesto en escena en los *Amores*». Rambaux, C., *Trois analyses de l'amour*, París, 1985.

85 *Ars* 1, 29-30: «La práctica es quien dicta esta obra mía: / a este experto poeta hacedle caso / voy a cantar sucesos verdaderos». Se está apartando aquí de la ficción de la *fabula* e incluso de la (solamente) verosimilitud de la elegía pura. *Ars* 3, 789-790: [Los oráculos de Febo o de Amón] «no os dirán más verdades que mi Musa». También se compara a los oráculos en *Ars* 2, 541.

86 Probablemente también Lígdamo y Sulpicia, incluidos en el *Corpus Tibullianum*.

fica?[87] Entre los elegíacos griegos arcaicos hay una variedad temática que no permite descartar —aunque no haya seguridad— el erotismo subjetivo, especialmente en Mimnermo[88] o en el *corpus* de Teognis. Poco sabemos de la elegía clásica, aunque Antímaco de Colofón anticipa en su *Lide* (amores míticos desdichados) la erudición de los alejandrinos. En época alejandrina tampoco hay ninguna certidumbre sobre posibles elegías personales. La elegía que conservamos se ha vuelto narrativa, mitológica, de manera que el amor recibe un tratamiento «objetivo»[89]. De una de ellas (los Ἔρωτες de Fanocles) habría tomado Ovidio, en opinión de Giangrande[90], el título de su obra[91].

En el epigrama alejandrino[92] sí cabía el erotismo sub-

---

87 Véase la cuestión del género en Castrillo, C., «Elegía», en *Géneros literarios latinos*, (C. Codoñer ed.), Salamanca, 1987, 85-113.

88 Su libro *Nanno*, dedicado a una cortesana de ese nombre, le otorgó la simpatía de los alejandrinos, singularmente de Calímaco. En la elegía arcaica el amor es un tema más entre muchos. Es posible que hubiera una tradición doria de elegías como lamento funerario. Con esa función trenódica fueron utilizados los versos elegíacos por Eurípides en *Andrómaca*, 103-116. Ese sentido de "elegía" es el que recogieron los romanos (Horacio, *Ars*, 75-76; Ovidio, *Am.* 3, 9, 3, y antes en *Am.* 2, 6), y el que suele asignársele en la teoría literaria actual.

89 En la elegía helenística el amor se vuelve tema preferente (aunque no exclusivo): Filitas, Simias, Hedile, Hermisianacte, Fanocles, Alejandro Etolo, Calímaco, Arato, Eratóstenes, Partenio. La cuestión ha sido muy discutida, y fue motivo de debate durante el siglo XIX. Leo negó la originalidad autobiográfica de los elegíacos romanos. Cfr. Leo, F., *Plautinische Forschungen*, Berlín, 1912 (1895). Ofrecen visiones de conjunto Day, D. *The origins of latin-love elegie*, Oxford, 1972 (=1938) y La Penna, A., *L'integrazione difficile*, Turín, 1977.

90 Giangrande, G., «Los tópicos helenísticos...», *art cit*, 1-36, sobre Ovidio: págs. 15-29. En el *Arte de amar* las narraciones objetivas de amores míticos tienen diversas funciones, desde ornamentales a ejemplarizantes (véase la de Céfalo y Procris, *Ars* 3, 687-746).

91 Aunque poco más tienen en común. La obra de Fanocles era una colección de elegías en tercera persona, de tema mítico y dedicada al amor por los muchachos hermosos, como atestigua su título completo, netamente griego: Ἔρωτες ἢ Καλοί. «Amores o Bellos».

92 Sus marcas específicas de género con respecto a la elegía griega tampoco son nítidas en determinados momentos, sobre todo si ésta

jetivo, y su continuidad temática en la elegía latina se manifiesta por doquier. Giangrande la ha analizado en los *Amores* y el *Ars* ovidianos[93], aunque no se limita al epigrama y muestra el influjo de los *Aitia* de Calímaco[94],

---

hubiera tenido ingredientes autobiográficos (Castrillo, C., *art. cit.*, págs. 91-92). Comparten el metro, aunque el epigrama no siempre esté en dísticos. En cuanto a la posibilidad de que la elegía romana sea una amplificación del epigrama helenístico en dísticos (defendida por Jacoby, F., «Zur Entstehung der römischen Elegie», *RhM* 60 [1905], 38-105) cfr. Rostagni, A., «L'influenza greca sulle origini dell'elegia erotica latina», *Entretiens Hardt* 2, Ginebra, 1953, 58-92.

[93] Giangrande, G., *art. cit.* pág. 15: «Fundamentalmente los *Amores* son una serie de estudios psicológicos y autobiográficos, en la cual el poeta ha adaptado hábilmente a su situación la copiosa *Motivik* helenística». En el triunfo del amor (*Am.* 1, 2) ha efectuado una doble variación sobre los modelos (Partenio, fr. 266 Mein.; Asclepiades, *A.P.* 12, 50): le ha concedido la iconografía propia del triunfo militar romano, y ha incluido a Augusto como ejemplo para Cupido, cuando el tópico helenístico era pedirle que atormentara a otro (Meleagro, *A. P.* 5, 179, 9). Sí es completamente helenística la sorpresa final. *Am.* 1, 5 (a cuyas notas remito) es un surtido muestrario helenístico: comparación mitológica, falsa resistencia de la mujer, catálogo de atractivos, fatiga tras el amor, en el que se ha insertado contrastivamente un tema de tradición romana (Catulo, 32, 1 y ss.; 61, 117 y ss.), el amor al mediodía (frente al gusto helenístico por la noche). Los ruegos a la Aurora en 1, 13 han sido tomados (y modificados) de Meleagro (*A.P.* 5, 172). Los vocativos dirigidos a sus amigos: Ático (1, 9, 2) y Grecino (2, 10, 1), frecuentes en la poesía latina, están en Calímaco, *A. P.* 12, 102. El amor por más de una mujer (dos —*Am.* 2, 10— o más, incluso innumerables —*Am.* 2, 4—), entronca con Calímaco (*A.P.* 12, 102) y Posidipo (*A.P.* 5, 211). Ovidio (*Am.* 2, 15, *vid.* notas) es el único elegíaco latino que ha imitado el *topos* del poeta convertido en objeto que toca a la amada, frecuente en los epigramas alejandrinos, que suelen describir sólo una parte de la muchacha. Introduce una variación: lo desarrolla sobre el catálogo de encantos (ya en *Am.* 1, 5, y *A. P.* 5, 132), modificando la estructura, la extensión, y, en definitiva, el género, pasándolo del epigrama a la elegía. La fama de la persona amada gracias a los propios poemas (3, 12, 7 y ss.) es un *locus* que de Dioscórides (*A.P.* 5, 56) y Calímaco (*A.P.* 12, 51) había pasado a Tibulo (4, 13, 3-4), pero cuyo sentido ha sido invertido por nuestro poeta: lamenta la difusión que ha alcanzado su amada, en vez de procurar, como hacían los precedentes, que el gran público no la conozca.

[94] Véase también Miller, J. F. «Callimachus and the Ars amatoria», *CPh* 78 (1983), 26-34.

y también de la elegía mítica. «Los poetas elegíacos latinos se sirvieron de la vasta temática erótica helenística no meramente imitándola, sino aplicándole el canon —canon helenístico por sí mismo— de la *uariatio*»[95], que se podría producir por inversión, por la introduccion de elementos típicamente romanos, o por una modificación estructural del orden. Esos efectos se completan con la autoironía[96]. Por ello el conocimiento de la temática del epigrama helenístico «es el presupuesto necesario para comprender a los poetas elegíacos latinos»[97]. La brevedad inherente al epigrama, sin embargo, le habría impedido desplegar la complejidad constructiva de la elegía romana.

El propio epigrama había recibido la influencia de la Comedia Nueva, representada por Menandro y adaptada en Roma por Plauto y Terencio[98]. Ya hemos apuntado que la elegía romana desde el punto de vista de su verosimilitud (a la que no se le ha de exigir la comprobación histórica) se integra en el macrogénero del *argumentum*, propio de la comedia[99].

---

[95] Giangrande, G., *art. cit.*, pág. 36.

[96] Procedimiento también helenístico. El cambio de orden puede lograr autoironía. La confesión del enamoramiento solía estar al comienzo de la obra. Ovidio lo confiesa, pero sólo después de una reprimenda de Cupido en *Am.* 1, 1. (Cfr. Propercio 1, 3). Giangrande, G, *art. cit.*, pág. 36. Según Veyne, la semiótica de la elegía romana «a été une création hellénistique»: uno o dos siglos antes de Ovidio algunos de los poetas que encontramos hoy en la *Antología Griega* habían trazado rasgos esenciales de la elegía: ostentación de libertinaje y humor. Veyne, P., pág. 129.

[97] Giangrande, G, *art. cit.*, pág. 20.

[98] Cuyos temas se traspasan en gran parte al mimo. McKeown, J. C., «Augustan elegy and mime», *PCPhS* n. s. 25 (1979), 71-84.

[99] Cfr. Yardley, J. C., «Propertius 4.5, Ovid *Amores* 1.6 and Roman Comedy», *PCPhS* 33 (1987), 187-189. En *Am.* 1, 15, 17-18 vincula Ovidio la inmortalidad de Menandro como poeta a la fama lograda por sus personajes (comunes a la elegía romana): el padre inflexible, la alcahueta... En *Ars* 3, 332 menciona a Menandro entre los poetas que la *puella* debe conocer.

Los neotéricos romanos se adhirieron a la(s) poética(s) alejandrina(s). Catulo es así autor de epigramas y de elegía amorosa mitológica. Unicamente su poema 68 incorpora la subjetividad, en lo que podría ser un precedente de la elegía augústea[100]. Con todo, se considera a Galo (70-26 a.C.) el primero de los elegíacos romanos[101]; su obra, prácticamente desconocida[102], estaba formada por cuatro libros de elegías dedicados a la cortesana Licoris, y titulados, como los de Ovidio, *Amores*[103]. Ya en su obra debía de estar presente la variedad temática del género.

Tibulo y Propercio son definitivamente los creadores del amante-poeta que canta mediante la elegía sus experiencias de amor, generalmente dolientes, en medio de una innegable variedad de asuntos. La combinación de temas y tonos distintos define a Tibulo, poeta «elegíaco» en el sentido moderno, melancólico, dulce, conciso. La religión, la vejez, la muerte, se unen a los tópicos elegíacos (*militia amoris*, la servidumbre a la amada, la añoranza de la Edad de Oro) en una colección de poe-

---

100 Cfr. Ferguson, J., «Catullus and Ovid», *AJPh* 81 (1960), 337-357.

101 Ovidio se refiere a él en *Am.* 1, 15, 29-30. Habla de su muerte en *Am.* 3, 9, 64. En *Ars* 3, 333-4 lo cita el primero en la lista de los poetas elegíacos que debe conocer la *puella*. Cfr. *Ars* 3, 537.

102 Un pentámetro citado por el geógrafo Vibio Sequestre y el fragmento aparecido en un papiro en 1978, en el que se han encontrado algunos precedentes de versos ovidianos: Anderson, R. D., Parson, P. J., Nisbet, R. G. M., «Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrîm», *JRS* 69 (1979), 125-155; Castrillo, C., *art. cit.*, págs. 94-100; Crowther, B. N., «C. Cornelius Gallus. His importance in the Development of Roman Poetry», *ANRW* II 30.3, Berlín-Nueva York, 1983, 1622-1648; las reminiscencias de Galo en Ovidio han sido estudiadas por Winnizuck, L., «Cornelius Gallus und Ovid», en Irmscher, L.-Kmaniecki, K., *Römische Literatur der augusteischen Zeit*, Berlín, 1960, 26-35.

103 A la elegía subjetiva como género romano parece aludir Quintiliano (2, 1, 10: *elegia quoque Graecos prouocamus* «también en la elegía desafiamos a los griegos»). «La teoría genérica es, pues, indisociable de una problemática de la imitación de textos ejemplares, o más bien de reglas estables abstraídas de tales textos». Schaeffer, J. M., *¿Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, 1989, pág. 33.

mas en los que sugen los nombres de dos amadas sucesivas, Delia y Némesis, y también un hermoso jovencito, Márato, que trastorna al poeta.

Propercio, cantor de una amada única (Cintia) desde el comienzo de su obra, transmite una agitada historia de célos e infidelidades[104], que termina con la muerte de Cintia. La subjetividad amorosa se vuelve protagonista de la elegía, aunque en su libro IV este «Calímaco romano» dará entrada en ella a las etiologías de cuño alejandrino.

Ovidio desde el primer momento se distancia; sus autoironías afectan al *yo* (poeta-amante), pero también a su obra y al propio género elegíaco, con una presencia de la parodia y del humor inusitada[105].

La didáctica

Quizá no sea sólo casual que tal distanciamiento acompañe a la clausura del género, al extraer de su presupuesto autobiográfico la actitud didáctica que define el *Arte de amar*[106]. Una figura elegíaca, el *praeceptor amoris*[107], se ha independizado para emitir un discurso en el que está presente todo el universo de la elegía, in-

---

104 Sobre su influencia en los *Amores*: Morgan, K., *Ovid's Art of imitation: Propertius in the* Amores, Leiden, 1977.

105 Davis, J. T., «*Risit Amor*: Aspects of Literary burlesque in Ovid's *Amores*», *ANRW* II 31-4 (1981), 2460-2504. Más matizadamente: Barsby, J., *Ovid. Amores. Book I*, Oxford, 1973, págs. 17 y ss. y Williams, G., *The Nature of Roman Poetry*, Oxford, 1970, 117-120. Partidario también de un humor ingenioso pero no profanador literariamente en *Am.* y *Ars* es Frécaut, J. M., *L'Esprit et l'Humour chez Ovide*, Grenoble, 1972, págs. 175-236.

106 Dilke, O.A.W., «La tradition didactique chez Ovide», en *Colloque...*, *o.c.*, págs. 9-15. Krókowski, J., «*Ars amatoria*, poème didactique», *Eos* 53 (1963), 143-156.

107 Cfr. Tibulo 1, 4. Propercio, 1, 1, 35; 4, 5. El propio Ovidio en *Am.* 1, 4 y (sobre todo) 1, 8.

cluido el *yo* del amante-poeta. Por otra parte, la «didáctica» es un modelo macrogenérico mucho más impreciso temática y formalmente que la elegía. El *Ars Amatoria* se alumbra, pues, en el cruce de esas dos «libertades temáticas». La tradición didáctica poética incluía temas como la agricultura, la caza, la medicina y la astronomía, y también el amor: se tienen noticias de poemas didácticos amorosos escritos por dos poetisas griegas: Elefántide[108], y Filénide[109]. Se remonta esa tradición a *Los trabajos y los días* de Hesíodo y pasa por los *Fenómenos* de Arato (de tema astrológico) o los dos poemas de Nicandro sobre los venenos de los reptiles y sus antídotos[110]; tiene sus más altos exponentes romanos en el filosófico *De rerum natura* de Lucrecio, o las *Geórgicas* de Virgilio, de tema agrícola. Frente a todos esos poemas el *Ars Amatoria* es, también en la métrica, un poema elegíaco[111]. Es ante todo un poema, lo que lo contrapone a los tratados en prosa o *artes,* cuyo modelo organizativo sigue en algunos aspectos, fundamentalmente el del *ars*

---

108 (Suetonio, *Tib.*, 43, 2) y Marcial (12, 43).

109 Los fragmentos que se conservan de ella parecen integrarse en consejos para el embellecimiento de la mujer. Cataudella ha esbozado su posible influencia en el *Ars:* Cataudella, Q., «Recupero di una antica scrittrice greca», *GIF* n. s. 5 (1973), 253-263; «*Initiamenta amoris*», *Latomus* 33 (1974), 847-857. Sobre este supuesto tratado poético: Tsantsanoglou, K, «The Memoirs of a Lady from Samos», *ZPE* 12 (1973), 183-195.

110 *Theriaca* y *Alexipharmaca,* respectivamente. Es posible que Ovidio haya repetido, en un correlato no exento de ironía, ese modelo al escribir el *Ars Amatoria* y posteriormente los *Remedia Amoris,* sobre todo si tenemos en cuenta que su amigo el poeta Macro había escrito un poema didáctico sobre los venenos similar a los de Nicandro. Cfr. Hollis, A. S., *Ovid. Ars Amatoria. Book I,* Oxford, 1977, pág. XVIII. De modo no metafórico pueden haber influido en el capítulo que dedica a los afrodisíacos: *Ars* 2, 99-106.

111 Lo que no le impide parodiarlos o trazar paralelismos con ellos: Leach, E., «Georgic Imaginery in the *Ars Amatoria*» *TAPA* 95 (1964), 142-154. Sommariva, G., «La parodia de Lucrezio nell *Ars* e nei *Remedia* ovidiani», *A&R,* 25 (1980) 123-148; Shulman, J., «*Te quoque falle tamen.* Ovid's anti-Lucretian didactics», *CJ* 76 (1981), 242-253.

rhetorica[112]. Es, en fin, un poema que pretende ser útil. En el *Ars Amatoria* la forma poética, el humor y hasta la parodia no son elementos que resten eficacia ni seriedad, porque están perfectamente adecuados a la concepción del amor que transmite la elegía ovidiana.

La retórica: la elaboración del discurso poético

Cuenta Ovidio que ya en su aprendizaje en la escuela de retórica los discursos tendían a salirle en verso (*Tr.* 4, 10-23). Nos hallamos ante el poeta retórico por excelencia[113]. Ello le supuso, ya desde la Antigüedad, una serie de críticas que veían en su retórica una acumulación de artificios a menudo vanos[114]. Sin embargo,

---

[112] Así la primera parte de *Ars* 1 está dedicada a encontrar *(inuenire)* a la mujer adecuada, un equivalente de la *inuentio* en retórica: D'Elia, S, *Ovidio,* Nápoles, 1959, 176-177; también Korzenievwski, D., «Ovids elegisches Proömium», *Hermes* 92 (1964), 182-213. Kenney analiza las parodia de nexos y locuciones de Lucrecio y la obra didáctica de Virgilio en el *Ars,* y con respecto a la parodia de otras artes se manifiesta con más cautela: Kenney, E. J., «*Nequitiae poeta*», *Ovidiana,* (H. Herescu ed.), París, 1958, 201-209, pág. 207, n. 2. Se ha relacionado también (*ars amatoria/ars uenatoria*) con el arte de la caza —tal vez la *Cynegetica* de Gratio—, por las frecuentes metáforas de caza y pesca (Zielinski, «Marginalien», *Philologus* 64 (1905), 16-17; Krókowski, J., *art. cit.*). Hollis, A. S., *...Book I, o. c.,* pág. 39 señala que el uso del lenguaje didáctico tradicional se encuentra con mayor frecuencia en las transiciones e introducciones.

[113] El propio Ovidio analiza la importancia que tuvo la retórica para su poesía en su epístola poética a Salano, su maestro en esa disciplina (*Pont.* 2, 69 y ss.). Es un autor consciente de la fuerza de la elocuencia, de la utilidad de cada estilo: a modo de ejemplo, en *Ars* 1, 486 y ss. instruye a los enamorados sobre el estilo de sus cartas. En *Ars* 3, 341 llama a sus poemas *carmina culta;* en *Am* 1, 15, 28 y 3, 9, 66 califica así a Tibulo.

[114] En su «desmesura retórica» se fundan muchos de los juicios negativos sobre su obra: en opinión de Séneca el Retórico (*Contr.* 9, 5, 17), los poetas contaban a Ovidio entre los oradores, y los oradores lo contaban entre los poetas. Dice también que «no ignoró sus defectos, sino que se complació en ellos». Quintiliano (*Inst.* 10, 1, 88) lo califica de «amante en exceso de su propio ingenio», aunque es una opinión refe-

la abundancia del ornato, exuberante en algunos momentos, otorga a su poesía una indudable calidad formal. Por lo general, los artificios retóricos están ordenados a crear o realzar la naturaleza poética del texto[115]: sea porque dotan al lenguaje de una mayor iconicidad con respecto al objeto o la acción que nombra[116], sea porque lo sustraen del uso cotidiano o establecido, o porque obtiene, sin más, efectos visuales y sonoros, que en cualquier caso redundan en la calidad estética del poema[117]: su uso del lenguaje no configura en él un idiolecto propio «como el de Propercio o Tácito, por ejemplo; más bien parece ser sencillamente "poético" en el sentido que la palabra ha tomado en los modernos estudios clásicos». Booth distingue cuatro procedimientos para esa poeticidad del lenguaje ovidiano: la atribución de nuevas funciones a palabras prexistentes[118],

---

rida sólo a la *Medea* (cfr. *Inst.* 4, 1, 76-78). En la misma línea se pronuncian Veleyo Patérculo (2, 36) y Tácito (*Dial.* 12).

[115] Arnaldi considera que la formación de las escuelas de retórica no hizo más que desarrollar las cualidades innatas del poeta: Arnaldi, F., «La retorica nella poesia di Ovidio», en Herescu, N.I. (ed.),*Ovidiana,* 23-31. Higham limita el alcance de esa formación: Higham, T. F., «Ovid and rhetoric», en Herescu, N. I. (ed.),*Ovidiana,* 32-48. Bardon lo califica de barroco, por oposición al estilo clásico: Bardon, H., «Ovid et le baroque», en Herescu, N. I. (ed.),*Ovidiana,* 75-100. *Cf.* Wilson, M., «Wasted words: rhetoric and paradox in Ovid's *Amores*», *Classicum* 13, 1987, 5-13.

[116] Un caso curioso lo representa la paronomasia *ergo/ ego* y el propio dístico elegíaco, imágenes del díptico formado por dos tablillas: *Am.* 1, 12, 27. No parece casual, pues en el poema dedicado a su amor por dos mujeres (*Am.* 2, 10), se prodigan desde el principio construcciones duales *(tu mihi, tu certe).*

[117] Efectos estéticos especialmente necesarios en una obra como el *Arte de amar*, que fácilmente, por su tema, podía abandonar el territorio de lo poético.

[118] Como la revalorización del término *nequitia* «pereza, vida abandonada» negativamente connotado incluso en poesía, que Ovidio llena de ecos postivos: *ille ego nequitia poeta mea* (*Am.* 2, 1,2; cfr. *Am.* 3, 1, 17): «yo, poeta de mis propios extravíos». En otro sentido, incrementa las connotaciones negativas de *rusticitas* convirtiéndola en «inexperiencia, rudeza en el comportamiento amoroso-sexual» (Cfr. *Am.* 1. 8,

la creación de neologismos, y, dentro de la imitación de otros autores, la inserción en contextos insólitos de palabras que resultaban conocidas literariamente[119].

Un catálogo de las figuras retóricas en *Amores* y *Ars*, y de las funciones que cumplen en el texto, «se haría más numeroso que la arena»[120]. Tómese, pues, el apunte que sigue, casi a modo de enumeración caótica. En el plano fónico: aliteraciones[121] (que pueden rozar la onomatopeya)[122] paronomasias[123], rimas inter-

43-44; 2, 4, 13; 2, 8, 3. También utiliza palabras habituales para eufemismos del acto sexual: *opera* (*Am.* 2, 10, 26), *Veneris certamina* (*Am.* 2, 10, 29), etc.: Booth, J., «Aspects of Ovid's language», *ANRW* II, 31.4, Berlín-Nueva York, 1981, 2686-2700, págs. 2688-2696.

119 Por ejemplo, el uso de la expresión *umor aquae* para «el agua», que resultaba grandiosa en Lucrecio (1, 307; 3, 427), se vuelve absurda y paródica aplicada al agua que bebe el papagayo de Corina (*Am.* 2, 6, 32). O el mismo *procul, procul este, seueri* «alejaos, alejaos de aquí los rigurosos» de *Am.* 2, 1, 13, que parodia a Virgilio y a Calímaco (Cfr. nota *ad loc.*). Booth, J., «Aspects...», *art. cit.*, pág. 2699.

120 *Ars* 1, 254 (referido a los lugares donde se pueden encontrar mujeres). Por otra parte, en las notas he dejado constancia de los efectos retóricos más llamativos, y, cuando ha sido posible, he intentado reflejarlos en la traducción.

121 En /t/: *De stipula Tatio regna tenente fuit Ars* 3, 118, que evoca la Roma arcaica a través del verso de Ennio *O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti.* Terrible y magnífica es la que emplea para el Minotauro: *semibouem uirum semiuirumque bouem* (*Ars* 2, 24, véase nota). En /r/, sea para la belleza (*Am.* 1, 2, 40) o para la fealdad (*Am.* 1, 12, 29). En /l/ para la levedad: *et leuis est et habet geminas, quibus auolet alas* (*Ars* 1, 19). Expresiva del amor: *iuret amore mori* (*Ars* 1, 372). Implicada en la interrogación retórica: *mutatus / munera Am.* 1, 10, 11. Evocadora de la sordidez de la prostitución: /p, r, t / *(puerum Veneris pretio prostare), Am.* 1, 10, 17.

122 La aliteración en /u/, que, a más de su impresión de oscuridad, se acerca a la onomatopeya del mugido en el caso del Minotauro (*Ars* 2, 24) o del ulular del búho en *Am.* 1, 12, 27.

123 Ejemplar es la que contrapone *orbis/Vrbe* en *Ars* 1, 174, porque resume la cultura del amor urbano. Compleja (pues se combina con paralelismo y quiasmo) y de gran belleza es *Ars* 1, 243: *et Venus in uinis ignis in igne fuit* «y entre los vinos Venus fue fuego sobre el fuego». *Ergo /ego* comentada más arriba, en *Am.* 1, 12, 27. *Parete/perito*: *Ars* 1, 29. Próxima a la paronomasia, y quizá a una pseudofigura etimolológica: *Cnosis / ignotis* en *Ars* 1, 526. Puede interesar al lector

nas[124]. En el sintáctico: geminaciones[125], anadiplosis[126], anáforas, paralelismos, quiasmos[127] (presididas por los criterios de la reiteración y la variación)[128], epíforas[129], hipérbaton[130], trimembraciones[131], asíndeton[132], polisíndeton[133].

---

curioso la posible paronomasia latente entre *uenerere / uenere* en *Ars* 2, 307, o la que une *uiuosque uirosque* (*Am.* 3, 7, 59). La mujer que «ríe/rebuzna» como una burra (*ridet/rudit*), *Ars* 3, 289-290. Figura etimológica *forma/ deformia*: «agradables/ desagradables» en *Ars* 3, 217.

124 *Bella puella*: *Am.* 1, 9, 6.*Stellas/ puellas* : *Ars* 1, 59. La rima en un mismo verso entre la palabra previa a la cesura y la final ha sido advertida como fenómeno frecuente (y que tanto usará la poesía medieval) en el *Ars*. Cfr. Zelzer, V., «Zum Reim in der römischen Elegie», *WS* 79 (1966), 466-477. A veces está basada en la similicadencia: *qui fuerat cultor factus amator*, «amante se volvió el acompañante», *Ars* 1, 722. La misma similicadencia puede buscar la eufonía: *Rhodopeius Orpheus*, Ars 3, 321.

125 *Gemma, gemma Am.* 1, 2, 40, en la descripción de Cupido. *Myrto myrto* : en la aparición de Venus (*Ars* 3, 53); *pariter, pariter* , *Am.* 2, 19, 5. Cfr. *meme* como evocación del habla entrecortada durante el acto amoroso (*Ars* 2, 690). Muy similar es *iamiam* en *Ars* 3, 715.

126 *Ipsa perit. /Ipsa perit*: «muere ella. / Muere ella». *Am.* 2, 14, 37- 38.

127 Dentro de cada verso, (con especial relevancia en los dos hemistiquios del pentámetro), entre los dos versos del dístico, o entre dísticos. De la combinación de anáforas, paralelismos y quiasmos (con variación y perífrasis) dan testimonio los tres dísticos sucesivos de *Am.* 1, 1, 7-12, que presenta invertidos los atributos de Venus y Minerva, Diana y Ceres, Febo y Marte, respectivamente.

128 Véase en general: Howe, G., «A type of verbal repetition in Ovid's elegy», *SPhNC* 13 (1916), 81-94. Compruébese la variación en las exclamaciones sobre el desnudo de Corina (*Am.* 1, 5, 19 y ss.).

129 Cfr. *Am.* 4, 63.

130 *Am.* 2, 5, 38; 14, 11-12.

131 Obsérvese cómo una destruye el efecto de la otra en *Am.* 2, 12, 3 y 14: *quam uir, quam custos, quam ianua firma /.../ ipse eques, ipse pedes, signifer ipse fui*. Quizá también sea icónica en *Ars* 1, 550: *et color et Theseus et uox*.

132 Los efectos de una sintaxis sin fisuras: cfr. *Ars* 2, 468: *unaque erat facies sidera, terra, fretum*: «una sola / faz formaban estrellas, tierra, océano». También las trimembraciones citadas en la nota precedente.

133 *Ars* 2, 235-236: *nox et hiems longaeque uiae saeuique dolores /... et labor omnis*: «Noche, invierno y caminos prolongados / y severos dolores y todas las fatigas». La enumeración de las penalidades del amor se vuelve más expresiva.

En el semántico: perífrasis[134], lítotes[135], gradaciones[136], neologismos[137], hipérbole[138], hendíadis[139], enálage[140],

---

[134] Le resultan muy útiles para dar tratamiento poético a lugares de Roma muy frecuentados, a fechas de todos conocidas (*Ars* 1, 67-78), o personajes de la mitología que menciona a menudo (*Ars* 2, 5-6). Una lista completa de ellos la ofrece el índice onomástico que añadimos al final: entre paréntesis se indican los pasajes en que se dan tales circunloquios.

[135] Suele entrar en la órbita de la variación: *Am.* 1, 5, 22 «no vi nada / indigno del elogio» = «ningún defecto vi en su cuerpo todo» (v. 18). O la rendición de Corina, allí mismo, que se produce «sin disgusto» *(non aegre)* = «entregándose ella misma», *proditione sua* (v. 16).

[136] Por ejemplo en *Ars* 2, 307. Véase una ingeniosa y egocéntrica gradación en los argumentos sobre el aborto en *Am.* 2, 14

[137] Una suerte de neologismo semántico lo constituye el giro *desultor amoris* (cfr. *Am.* 1, 3, 15). Estrictamente de creación léxica son *emodulanda* (*Am.* 1, 1, 30) y los compuestos *semiuir* y *semibos* para el Minotauro (*Ars* 2, 24, cfr. nota *supra*), que destacan en una larga serie de creaciones ovidianas: epítetos compuestos que atribuye a dioses y personajes diversos: *armifer, populifer, liniger, Martigena, ruricola*, o empleo de prefijaciones que logran mayor expresividad: *semiadapertus, semisupinos* o en los verbos *contemerare, perarare, praegustre, prinubilus, praesonare, praetepescere, recomponere, resanescere, subrubere*. Algunos, como *incaedua* («no cortada») parten incluso de un positivo *caedua* que en sí mismo constituía un arcaísmo. El juego semántico afecta también a nombres propios que parten de vocablos griegos, como el de la vieja *Dipsas* («sedienta=borracha») o la esclava *Cypassis* («de túnica corta»). Un comentario más amplio de estos términos se encuentra en Booth, J., «Aspects...», *art. cit.*, págs. 2696-2699, «Ovidian invention: New Words».

[138] Casi un chiste es la que se refiere a la estatura de la mujer en *Ars* 3, 263.

[139] *Am.* 1, 14, 25 y ss. En el *Ars* (2, 476): *blanditias verbaque* «ternuras y palabras» , o sea, «palabras tiernas», que subraya el hecho de que esas «palabras» se intercambien entre palomas.

[140] *Sic flammas aditura pias aeterna sacerdos* (*Am.* 3, 8, 21). Similar a la espléndida de Virgilio, *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* es *Ars* 2, 238: *frigidus et nuda saepe iacebis humo*: «helado yacerás en la tierra desnuda», y quizá *Am.* 3, 5, 42 *Frigidus in uiduo ... toro* «frío en tu lecho viudo», ¿«viudo en tu lecho frío»?, y *Ars* 3, 70: *frigida deserta nocte iacebis anus.* Cfr. el uso humorístico en *Am.* 1, 14, 45: *captiuos crines*, «cabellos cautivos», o dramático en *Ars* 2, 670: *tacito... pede*: «la encorvada vejez con pie callado».

interrogaciones retóricas, personificaciones[141], alegorías[142], anfibologías de todo tipo[143], metáforas[144] y meto-

---

[141] De los más variados seres: desde los abstractos en *Am.* 1, 2 (Pudor, Prudencia, Delirio) hasta extremadamente concretos, como la puerta de *Am.* 1, 6 o las tablillas de *Am.* 1, 14.

[142] Las alegorías más desarrolladas son las de la Tragedia y la Elegía en *Am.* 3, 1.

[143] A veces condensan en un sólo término la dualidad significativa de discursos enteros. Así en *Am.* 1, 6, 20, (y 2, 1, 20) *fulmen,* a la vez «rayo» de Júpiter, (de *fulguro)* y «tranco de la puerta del cerrojo» (de *fulcio),* que expresa el poder del portero de la amada. La fecundación de Dánae (*Am.* 3, 8, 29-34) se resume en la ambigüedad del nombre *sinus* (cfr. también allí *corrumpere).* Se producen sobre todo en los pasajes (no escasos) donde recomienda o desvela una doble moral. Así *domina* en *Ars* 1, 601: «Y brinda por el bien de la señora», que es tratamiento de respeto por la mujer o compañera de otro hombre, y al tiempo es el término erótico para designarla como amada. Véase la dualidad de *desultor amoris* y *si qua fides* en *Am.* 1, 3, 15-16. La ambigüedad expresa valores eróticos, como en los engañosos plurales poéticos *pectora* («pecho»/ «pechos») en *Am.* 3, 6, 81, y *Ars* 1, 535. Probablemente también el colectivo *membra* («miembros»/«miembro viril»), *Am.* 1, 5, 2. Doble moral y erotismo se dan a la vez en las «inocentes» protestas del amante en *Am.* 2, 63, 64: «juntarse, mezclar, espada», *coire, miscenda, gladium,* que en realidad tienen significación sexual. Distintos valores culturales se encuentran en «desnudas», *nudas,* y culturales/sexuales en «armados», *armati* (*Ars* 3, 5; cfr. *nudis* en *Ars* 3, 747). O para las cuestiones de teoría literaria: así la Elegía alegórica, «y tenía —creo— un pie más largo que otro» (*Am.* 3, 1, 8). Semejante: «en un carro de ruedas desiguales», *Ars* 1, 264 (en realidad se hace coexistir el uso recto y el figurado). Un mismo vocablo, *coniuge* (mediante la figura etimológica con *iugum),* se usa para animalizar a las mujeres (*Am.* 2, 12, 25) o para humanizar a las vacas (*Am.* 3, 5, 16). En un sólo dístico (*Ars* 1, 565) hay dos anfibologías: Baco (a la vez el dios y el vino) y el lecho (del triclinio, o el lecho amoroso). Afecta a términos capitales, como *uir* («hombre / marido, compañero». Cfr. *Ars* 1, 310). El juego anfibológico del nombre *Aura* (nombre propio/nombre común) es la base misma de la leyenda de Céfalo y Procris (*Ars* 3, 687-746), y se extiende allí a otras palabras, como *spiritus* o *uulnera.*

[144] Pueden superponerse (*Am.* 3, 12, nota 6), o darse por series (del cuerpo humano, *coma,* «cabellera», y *dens,* «diente», en la invención de la agricultura, *(Am.* 3, 10, 11-14), o la serie de la navegación aplicada al primer vuelo *(Ars* 2, 45-64). Cfr. para ambos casos González Iglesias, J. A. «El neologismo en el discurso literario» *Voces* 3 (1992), 55-81. A medio camino queda *lacrima* (*Ars* 1, 287) usada para las lágrimas de Mirra convertida en árbol (cfr. nota al pasaje y Hollis, *o. c., ad loc.*) La

nimias[145] innumerables, y muchos de ellos como procedimientos al servicio del humor[146]. Algunos pasajes presentan una concentración de estos recursos. La maestría del poeta relumbra entonces, sea por la magnitud del asunto, sea por el ingenio con que resuelve formalmente un motivo menor[147].

Pero todo ello no es más que lo superficial, el aspecto más visible de la retórica, que en realidad constituía el modelo generador del discurso literario en su integridad. La omnipresencia de la retórica se detecta ante todo en la construcción misma del texto poético, en la organización de los libros (con poemas o fragmentos que cumplen las funciones de *exordium* y *peroratio*, es

---

serie más veces transferida es la del vocabulario militar a las relaciones amorosas (generada por el tópico de la *militia amoris*, *Am.* 1, 9; *Ars* 2, 233-250). No todos son obvios o fáciles (por ejemplo la palabra *commoda* «ventajas, beneficios» en el rapto de las Sabinas, *Ars* 1, 132). Igualmente se traspasa al erotismo terminología jurídica: por ejemplo la fórmula *inicere manus* «poner la mano encima para tomar posesión», en *Ars* 3, 116. Cfr. *Am* 3, 14, 50. En ciertos casos las metáforas son realmente audaces: así considera Barsby (*o. c.* págs. 149-150) la designación de un peine mediante el término «empalizada», *uallum*. (*Am.* 1, 14, 15).

145 También frecuentísimas. Todas las de nombres de dioses; ante todo los dos del amor: Amor y Venus, indisociables de sus respectivas acepciones comunes (el sentimiento amoroso, y el placer). A veces la palabra *Amores* designa los sentimientos, los diosecillos y los propios poemas de la obra, nombrados autológicamente: *Am.* 3, 1, 69: «que los tiernos Amores se apresuren»; también juega con el nombre de Baco (casi imprescindible es enviar a *Ars* 1, 565 y a la leyenda precedente) y con el de otros dioses y personajes, éstos por sus atributos iconográficos.

146 Son múltiples los lugares donde sucede. Como apunte puede verse una solemne maldición sobre las pelucas puestas al revés en *Ars* 3, 248. Cfr. más arriba n. 105. También: Davis, J. T., *art. cit.*, con bibliografía sobre el tema en págs. 2460-1. En *Ars* 3 643-644 juega con el sentido de *adultera*, la llave falsa, «adulterada», que emplea el amante y que con su nombre enseña el adulterio.

147 Eso es lo que ocurre en *Am.* 1, 14, 25 y ss. El poeta acumula para la calvicie de su amada la variación de una fórmula hecha, la hipérbole y la ironía reforzadas por la hendíadis.

decir, como ya hemos visto, de inauguración y clausura del discurso). Lo mismo es válido para muchos de los poemas, elaborados como auténticas piezas oratorias. Una elegía como *Am.* 1, 6, dirigida al portero de su amada, ha podido ensamblar las aportaciones de distintos epigramas helenísticos gracias a la articulación retórica (*captatio beneuolentiae*[148], narraciones, argumentos, *sententiae, exempla,* invectivas propias del vituperio, *utilitas* del discurso). En el sustrato más profundo es donde actúa la *inuentio* retórica, el hallazgo de materiales conceptuales con que organizar el discurso (ya hemos visto su uso de los tópicos o *loci communes*). Más aún que en la filigrana de estilo, la destreza retórica de Ovidio se exhibe en ese terreno. Cualidad del *orator* era la capacidad para aplicar las *sententiae*[149] a su discurso, y para extraer del *exemplum* la enseñanza o la fuerza argumental que mejor conviniera a sus argumentos[150], insertando el relato en la forma más esquemática[151] o en la más extensa, según interesara. También la *narratio* formaba parte del arte del discurso. Merece destacarse la habili-

[148] Presente en otros poemas similares, como *Am.* 1, 11; 2, 8; 3, 6. El *Arte de amar* no es sino un gran ejercicio de *utilitas* de la literatura, que se había formulado explícitamente en *Am.* 2, 1, 20 y ss.

[149] Así, por ejemplo, aplica al ámbito amoroso una *sententia* ovidiana *audentes fortuna iuaat* (*Aen.* 10, 284), modificándola levemente en *Ars* 1, 608: *audentem Forsque Venusque iuuat*: «Azar y Venus al audaz ayudan». *Ars* 2, 229: «el Amor aborrece a los apáticos», compárese con *Am.* 1, 9, 32. Sobre el poder político y el amor: *Ars* 3, 564; sabiduría sobre el miedo: *Ars* 3, 720.

[150] Compruébese en el hábil recorte de la leyenda de Hero y Leandro (*Ars* 2, 249-250).

[151] Quintiliano los recomienda (*Inst.* 5, 11, 15): *quaedam significare satis erit.* Ovidio usa por doquier *exempla* y símiles en su forma esquemática. Los *exempla* extensos presentan unos engarces sutilísimos con el discurso. Compruébese con las leyendas de Dédalo e Ícaro (*Ars* 2, 21-98) y de Baco (*Ars* 1, 565-566). Las leyendas extensas que narran amores míticos pueden ser restos de la elegía narrativa helenística. La simplificación de los *exempla* en breves alusiones podría haber estado (en Galo, quizá) en la clave de la transición de la elegía narrativa a la subjetiva (*vid.* Castrillo, C, *art. cit.*, pág. 98). Un estudio de los dos ti-

dad para el relato (no sólo mitológico) que demuestra Ovidio en estas obras amorosas, que anticipa al gran narrador de las *Metamorfosis*.. Su dominio de los símiles, de la demora o aceleración del tiempo narrativo[152], de la asunción de perspectivas diferentes o insólitas[153], lo convierten en un maestro.

El recurso a los ejemplos mitológicos es constante. Hay que considerar que en la cultura antigua los mitos, insertos en la literatura, formaban parte de la educación, y que por tanto las referencias a los más diversos personajes y hazañas resultaban una clave descifrable sin dificultad por el público culto[154]. El universo mítico configuraba un tapiz ideal que Ovidio presenta ante los ojos del lector en los momentos y las facetas más inesperadas[155].

En cuanto a su destreza, ¿cómo no ver un consumado orador en el poeta que puede presentar en su *exem-*

---

pos de *exempla*, breves y extensos, se encuentra en Krill, R. M., «Mythology in the amatory works of Ovid», en *Acta*..., 365-371.

152 El efecto retardador de los símiles en *Am.* 1, 5, 3-6. Aceleraciones (y elipsis): allí mismo, vv. 22 y 25.

153 En el *Ars* focaliza a hombres y mujeres tanto desde dentro como desde fuera. Su experiencia como amante le convierte en narrador omnisciente (cfr. *Ars* 1, 700), muy efectivo en el género didáctico: véase *Ars* 1, 421-436; allí la conducta de la mujer es relatada como una historia futura. El relato profético se basa en el conocimiento desengañado que de la mujer tiene el narrador. Es la capacidad adivinatoria del vate —el vaticinio— en su enunciado más prosaico. Contrasta con éste el espléndido relato profético sobre desfile triunfal de Cayo César, en *Ars* 1, 213-228. A pesar de su brevedad, recomiendo al lector interesado en narrativa la fantástica focalización que hace desde los cien ojos de Argos, que redunda en un caso especial de modo repetitivo: lo que pasó una vez en la historia, sucede cien veces en el relato (*Am.* 3, 4, 19-20).

154 No faltan tampoco enumeraciones eruditas (cfr. *Am.* 3, 12, 19-40), de extraordinaria variedad y riqueza imaginativa.

155 A. S. Hollis (*Ars I..., o. c.,* pág. 87) señala «la capacidad de Ovidio para extraer un nuevo punto de vista incluso del más trillado de los mitos». Lo dice a propósito del juicio de Paris (*Ars* 1, 257). Compárese, por ejemplo, con Hipólito y Príapo en *Am.* 2, 4, 32, o con Helena y Hermíone en *Ars* 2, 699.

plum a Penélope como modelo de fidelidad o de infidelidad conyugal, a Eneas de piedad o de impiedad, a su conveniencia?[156] ¿No son discursos de un prodigioso abogado las defensas ante las acusaciones de infidelidad, admitidas cínicamente después?[157] La defensa de la lealtad y de la traición en el amor, los elogios de Augusto mezclados con los ataques, los denuestos contra los perjurios de la amada y su apología por los propios[158]: son los frutos mejores de las *controversiae* y *suasoriae* que ocuparon sus horas escolares[159]. Existe, ciertamente, un riesgo: la inmoralidad. Pero ésa es, como veremos, energía constante en el discurso ovidiano. Ingeniosamente nos da él mismo la clave, cuando entra a enjuciar a Helena por su adulterio y concluye: «yo absuelvo a Helena de cualquier delito»[160]. Para la sofística, la apología de Helena fue emblema de una oratoria capaz de defender las causas más difíciles, las más contrarias a la tradición[161].

---

[156] De fidelidad: *Am.* 3, 4, 28. De obscena infidelidad *Am.* 1, 8, 47 (también *Ars* 1, 477). Sobre Eneas trato detalladamente en el apartado «Oposición literaria. Oposición política», así como de la ironía que hace posible lecturas tan contrarias.

[157] *Am.* 2, 7 y 8.

[158] De Augusto se habla más abajo. En favor de los perjurios propios: *Am.* 2, 7, 8; contra los de la amada: *Am.* 3, 3.

[159] Son innumerables las huellas de la oratoria, desde las conexiones lógicas del discurso (piénsese, por ejemplo, en la consecutiva *ergo*, tan usada en el *Ars)*, la soltura para interpelar a todo tipo de destinatarios mediante vocativos e imperativos, hasta auténticos hechos de voz como el fingimiento del discurso de la alcahueta *(Am.* 1, 8), o el adivino *(Am.* 3, 5).

[160] *Ars* 2, 371.

[161] Previamente ha considerado razonables las conductas enfrentadas de Menelao y Paris, marido y amante de Helena, respectivamente. La causa común a motivaciones tan contrarias la encuentra Ovidio en un argumento estético: la inmortal belleza de Helena. (*Ars* 3, 253-254). El propio Gorgias consideraba su *Helena* como un juego, lo que sin embargo no le privaba de fuerza renovadora literaria y culturalmente (como le sucede a la obra de Ovidio).

La métrica

La determinación formal de la elegía como género es el dístico elegíaco: un par de versos compuesto por un hexámetro y un pentámetro dactílicos. Ambos versos, fruto de la métrica cuantitativa, se basan en determinada alternancia de sílabas largas y breves[162]. A su vez, el dístico conforma una unidad que ofrece la suficiente coherencia y variedad interna como para ser considerada una estrofa en miniatura, dotada de sentido completo[163]. Al dístico se ciñe la sintaxis del poema. Los encabalgamientos entre dísticos son prácticamente inexistentes en Ovidio[164], y la arquitectura del texto se apoya en la sucesión de versos emparejados. Los episodios narrativos, las explosiones de emotividad, los *exempla* —esquemáticos o desarrollados—, las *sententiae*, los finales sorprendentes —casi epigramáticos—, todo se vierte en ese molde proteico[165].

---

162 El dáctilo es su unidad rítmica básica (pie), integrada por una sílaba larga y una breve – ◡ ◡ . Sustituyendo las dos breves por una larga se obtenía el espondeo – –.

163 Los romanos limitaron aún más las normas heredadas de los griegos. El hexámetro se componía de seis dáctilos que podían ser sustituidos por espondeos en cualquier pie a excepción del quinto (el sexto se componía sólo de dos sílabas, y la final siempre contaba como larga, por hallarse ante pausa); admitía la cesura (o diéresis) en diversas posiciones, a veces más de una simultáneamente (en Ovidio se fija la pentemímeres). El pentámetro estaba dividido de forma fija en dos hemistiquios por la cesura central. Sólo en el primer hemistiquio los dáctilos se podían sustituir por espondeos. La palabra final del pentámetro es en Ovidio bisilábica:

– ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡ ◡ – ◡
– ◡◡ – ◡◡ – || – ◡ ◡ – ◡ ◡ –

164 Aunque raramente, sí se dan encabalgamientos dentro del dístico, por ejemplo *Am*. 2, 63-64: *non scelus aggredimur, non ad miscenda coimus / toxica*.

165 Sobre la métrica de Ovidio: McKeown, J. C., *o. c.*, I, 108-23; Jackson Knight, W. F., «Ovid's metre and rhythm», en *Ovidiana*, (N. I. He-

El erotismo urbano

¿Cuál es el interés para el lector actual de la poesía amorosa de Ovidio? Ante todo, su condición de clásico. La inmutabilidad y al mismo tiempo la especial ductilidad inherente a los clásicos está presente en él de manera asombrosa. Triunfador en su época y en la antigüedad tardía, estuvo, como veremos, muy cercano al hombre culto medieval, al del Renacimiento, al del Barroco y al del XVIII. Sólo los dos últimos siglos lo han dejado en un cierto segundo plano. Su retrato de las costumbres amorosas en la Roma clásica, quizá el más completo que nos ha llegado, conecta singularmente con nuestro momento cultural. El factor determinante de esa cercanía es sin duda la descripción de un erotismo que nace y se desenvuelve en el marco imprescindible de la vida urbana, de las relaciones sociales en la gran ciudad. *Vrbanitas* es en el lenguaje de la elegía un amplio concepto que engloba la elegancia, los buenos modales, y en el ámbito específicamente amoroso, la facilidad para la entrega entre personas sin prejuicios. *Rusticitas* polariza los valores contrarios. Rústicos, incultos —en definitiva, no urbanos— son todos los que aplican con rigor las

---

rescu ed.), París, 1958, 106-120; O'Brian, E. M., «Mechanics and Spirit of Ovid's Verse», *CB* 38, 1961, Axelson, B., «Der Mechanismus des ovidischen Pentameterschlusses. Eine mikrophilologishce Causerie», en *Ovidiana, o. c.*, 121-135 (=*Kleine Schriften zur lateinischen Philologie*, Stockholm, 1987, 262-273); Ketteman, U., *Interpretationen zu Satz und Vers in Ovids erotischen Lehrgedich. Intention und Rezeption von Form und Inhalt*, Frankfurt, 1979; Veremans, J., «Évolution historique de la structure verbale du deuxième hémistiche du pentamètre latin», en *Hommages à M. Renard*, I, Coll. Latomus 101, Bruselas, 1969, 758-767. Sobre la métrica de los *Amores* : un detallado estudio de un verso y sus cesuras en Thomas, E., «Ovid, Amores III 9, 35», *CR* n. s. 15 (1965), 149-151. La imitación de Tibulo mediante la métrica en la elegía a su muerte: McLenan, G., «Arte allusiva and Ovidian metrics», *Hermes* 100 (1972), 495-496.

normas del matrimonio, la moral arcaica, las mujeres no elegantes, los maridos intransigentes que no toleran la infidelidad de sus esposas y todos aquellos que se oponen al amor (como el río de *Am.* 2, 6, 88) y a las relaciones sexuales[166].

Roma es la gran capital de la cultura urbana, la ciudad por excelencia: *Vrbs,* «Urbe», basta para designarla. En *Ars* 1, 173-175 refiere el poeta el espectáculo de la naumaquia ofrecida por Augusto:

> Desde uno y otro mar vinieron jóvenes,
> desde uno y otro mar también muchachas,
> y el orbe inmenso se reunió en la Urbe. [167]
> ¿Quién no encontró en aquella muchedumbre
> alguien a quien amar?

La contraposición «orbe/ Urbe» en la Antigüedad romana no es sino el confrontamiento entre el mundo y su centro. Un centro que por sus numerosos lugares de reunión, por sus fiestas, sus monumentos, sus banquetes, por la acumulación de personas cultas, de cuantiosas fortunas, de una nutrida clase media con suficiente tiempo libre, constituía un territorio urbano extraordinariamente propicio para las relaciones amorosas[168]. No es extraño que con tales presupuestos sociológicos —y hasta urbanísticos— la producción erótica de Ovidio aborde (y muchas veces responda certeramente) a cuestiones que son objeto de debate entre nosotros. Su atractivo reside en la constatación de las semejanzas con determinadas prácticas (y teorías) actuales, tanto como en la constatación de las diferencias, teniendo en cuenta

---

166 *Ars* 1, 672: «rusticidad fue eso, y no pudor».

167 La paronomasia *orbis/Vrbe* expone con precisión la capitalidad del mundo que desempeñaba Roma, políticamente, y también en el ámbito del amor y de los espectáculos.

168 Labate, M., «Tradizione elegiaca e società galante negli *Amores*», *SCO* 27 (1977), 283-339.

que en su sociedad coexistían al respecto posiciones ideológicas y morales tan enfrentadas como las que pueden darse en la nuestra.

En la concepción general del erotismo ovidiano (inserto en las coordenadas literarias y vitales de los elegíacos romanos) hay dos rasgos especialmente interesantes: 1) la sexualidad es concebida como un acto lúdico orientado al placer[169]; 2) se trata de una sexualidad no destinada a la reproducción, ajena al matrimonio[170] y a menudo también a la pareja estable[171].

El concepto lúdico de la sexualidad se resume en los términos *ludus, iocus* y sus afines[172]. Así, cuando aconseja a los hombres la infidelidad, dice (*Ars* 2, 389): *ludite*: «disfrutad», «divertíos», literalmente casi «jugad». El mismo imperativo usará para las mujeres incitándolas, en medio del motivo del *carpe diem,* a que disfruten de su cuerpo (*Ars* 3, 62). El vocablo *iocus,* «placer, diversión, entretenimiento», designa tanto la relación amorosa (*Ars* 2, 176: «y diversión / y todo aquello que genera amor») como el acto sexual mismo: de las entrecortadas palabras que se pronuncian en él, dirá: *aptaque uerba ioco,* «y las palabras propias de ese juego» (*Ars* 2, 724). Y sobre las numerosas posturas que se pueden adoptar: *mille ioci Veneris,* «mil juegos tiene Venus» (*Ars* 3, 787)[173].

---

169 La felicidad, puramente física, obtenida de la unión amorosa se canta en *Am.* 1, 5, sin dramatismo ninguno.

170 Con desenvoltura lo expone Ovidio en el apartado (*Ars* 2, 145-160) que he titulado *[No discutáis igual que un matrimonio]* y que se sintetiza allí en el verso 156: «la dote de la esposa es discutir». Algo que el hombre debe evitar con su amada.

171 Véanse los poemas en que canta su amor por dos mujeres (*Am.* 2, 10) y por todo tipo de mujeres (*Am.* 2, 4). Una tentativa de interpretación sociológica del amor elegíaco puede verse en Lilja, *The Roman elegists'attitude to women,* Helsinki, 1965.

172 *Ludere, iocare, lasciuus.* Cfr. Adams, J. N., *The Latin Sexual Vocabulary,* Londres, 1982.

173 Véase en general sobre estos términos: Pichon, R., *Index verborum amatorius,* Hildesheim, 1966 (=*De sermone amatorio apud Latinos elegiacos scriptores,* París, 1902). Sobre la concepción del amor en

El propio Ovidio en su epitafio se definirá a sí mismo como *tenerorum lusor amorum*, con un término, *lusor*, «el que canta, el que juega, el que se divierte con los tiernos amores», que sirve tanto para la actividad poética como para la amorosa[174].

El enamorado *(amator)* y la *puella* (la mujer amada) forman una pareja con cierta estabilidad[175]. Los dos integrantes de esta pareja deberían guardarse fidelidad (especialmente la mujer al hombre), pero las traiciones son frecuentes. De ello dan cuenta los poemas de *Amores* en que el poeta se queja de las traiciones de su amada[176]. En el *Ars*, además, se aconseja al hombre que sea infiel para reavivar el amor (2, 427-454), y se da como un imposible que el hombre pueda tener una sola amada[177]. En *Ars* se recomienda a las mujeres que hagan creer al hombre que tiene un rival, pero no se les propone explícitamente la infidelidad. No sin ironía recomienda al hombre tolerar las traiciones (2, 535-560), y recrimina al marido —tolerante en exceso— de su amada[178].

El diferente tratamiento que se otorga a la sexualidad de hombres y mujeres arranca del hecho mismo de que la primera edición del *Ars Amatoria* abarcase solamente

---

Ovidio: Cogny, D. y P., «Ovide et le "discours amoureux"», en Chevallier, R. (ed.),*Colloque*..., 383-385.

174 Humorísticamente había pedido en *Am.* 2, 10, 35-36: «Yo quisiera la suerte de agotarme / en el vaivén de Venus, y, al morir, / enfriarme cuando esté en plena tarea», proponiendo a continuación un epitafio irónico.

175 Ello no excluye que la amada esté frecuentemente casada o tenga a su vez un compañero o *uir* similar a un marido. No hay que olvidar que la *puella* es a menudo una cortesana, cuyas exigencias de pago más o menos veladas la sitúan a veces como una prostituta culta e independiente.

176 *Am.* 3, 3; 11; 11b; 12

177 «No os entrega tampoco mi censura / a una sola muchacha. / ¡No lo quieran los dioses! Eso apenas [la fidelidad] / lo puede soportar una casada», *Ars* 2, 386-387.

178 *Am.* 2, 19. Allí el poeta ruega al cónyuge permisivo que se muestre más vigilante, pues su excesiva tolerancia resta encanto a los encuentros adúlteros.

dos libros, destinados ambos a los hombres. Con posterioridad fue añadido, para las mujeres, el libro III (de extensión aproximadamente igual a cualquiera de los precedentes). Tal diferencia se plasma en todos los aspectos concretos. El hombre es el que lleva la parte activa: *Ars* 1, 705-722 [*Debe el hombre tomar la iniciativa*]. El planteamiento de sus normas para las mujeres se sintetiza en *Ars* 3, 28: «Yo diré en mis preceptos de qué modo / debe dejarse amar una mujer»: *femina praecipiam quo sit amanda modo.* Una pasividad que se traduce en la forma verbal *amanda.* Es cierto que ese dejarse ver o seducir encubre un verdadero papel activo. Las metáforas de caza y pesca (indicando esa actividad) aparecen tanto en los libros de los hombres como en el de las mujeres: «Tiene la loba que atacar a muchas / ovejas, para dar caza a una sola»[179]. Los cuidados corporales del varón, sobrios, y merecedores de un breve apartado (apenas veinte versos: *Ars* 1, 505-524) contrastan con el extenso capítulo de la higiene, los cosméticos, el vestuario y los peinados de la mujer (*Ars* 3, 101-250). El hombre debe practicar deportes (*Ars* 3, 381 y ss.), de los que quedan excluidos las mujeres. A ellas en cambio se les proponen los paseos, para dejarse ver, el canto, el baile, y los juegos de mesa: «a las muchachas su naturaleza / débil les asignó estas diversiones. / Juegan los hombres con más rica gama»[180]. La mujer debe ocuparse de disimular sus defectos físicos, mientras que el hombre intentará acostumbrarse a los defectos de la mujer[181]. Una perspectiva masculina que se lleva al extremo en los consejos que he agrupado —sin traicionar en absoluto su contenido— bajo el título *[Les gusta a las mujeres que las fuercen]*, y que se acompa-

179 Dirigido a las mujeres como seductoras:*Ars* 3, 419. En el título que he puesto a ese capítulo se condensa esa aparente contradicción: [*Debéis dejaros ver para cazar*], *Ars* 3, 417-432.

180 *Ars* 3, 381-382. También *Ars* 3, 311 y ss., 389 y ss.

181 *Ars* 3, 251-278 y *Ars* 1

ñan del *exemplum [Aquiles, ¿violador de Deidamía?]*[182].

No debe, sin embargo, reducirse el erotismo ovidiano a un punto de vista limitadamente masculino[183]. En *Ars* 3 abundan los consejos de complicidad con las mujeres. Reitera su preocupación porque hombre y mujer gocen de un orgasmo recíproco —y, a ser posible, simultáneo—, para el que utiliza una locución tan romana como *ex aequo*[184]. Así dirá al varón: «Cuando encuentres los puntos / donde la mujer goza al ser tocada, / no te impida el pudor acariciárselos» (*Ars* 2, 719-720), y con rotundidad: «Lanzaos hacia la meta al mismo tiempo» (*Ars* 2, 727). En eso sus consejos a la mujer son idénticos: «que la mujer, desenfrenada, sienta / a Venus desde lo hondo de sus tuétanos, / y gocen a la par los dos de ella»[185]. Reivindica asimismo las capacidades amorosas de la mujer madura (*Ars* 2, 663-702). Propone a las mujeres un variado catálogo de posturas eróticas[186] y se muestra contrario a la abstinencia sexual que debían guardar las mujeres por motivos religiosos[187]. Es Ovidio el autor que por vez primera emplea el término *frigidus* para indicar la falta de respuesta sexual en el ser humano (concretamente *non frigida*, en *Am.* 2, 1, 5)[188].

---

182 *Ars* 2, 663-680, 681-704.

183 Hallet, J. P., *art. cit.*, que señala el distinto papel de la mujer elegíaca con respecto a la matrona tradicional romana, sugiere que la inversión de la jerarquía sexual en el *seruitium amoris* implicaba la inversión del orden establecido. Sin embargo, se trata de una esclavitud ficticia. El hombre debe hacer creer a su amada que es ella la que manda: *Ars* 2, 287-294. Se trata de una ficción, como se muestra en el uso de la terminología teatral: *agere...partes:* «hacer el papel» (cfr. *Ars* 2, 198 y 294).

184 *Ars* 2, 682: *quod iuuat, ex aequo femina uirque ferant*, «que la mujer y el hombre experimenten / el placer por igual».

185 *Ars* 3, 793-794.

186 *Ars* 3, 769-788. Cfr. Forberg, F. C., *Manual of Classical Erotology (De figuris Veneris)*, Nueva York, 1966 (=Manchester, 1884).

187 Aunque sus motivos, como siempre, sean egoístas: *Am.* 3, 12.

188 Allí aparece por primera vez el término *frigidus*, «frío», (y luego «frígido») aplicado a la falta de respuesta sexual en el ser humano. (Virgilio lo aplica a un caballo, *Geo.* 3, 7). Véase Booth, J., *Ovid. The*

Iluminadoras sobre la situación de la mujer en la Antigüedad son sus palabras a propósito del orgasmo fingido, una actitud que él mismo aconseja a las mujeres frígidas (*Ars* 3, 797 y ss.), e incluso a las casadas cuando tengan que entregarse forzadamente a sus maridos (*Am.* 1, 4, 65 y ss.)[189].

La masturbación, más o menos explícita, aparece con fórmulas diversas. Una escena de refinado erotismo urbano es la masturbación mutua (si no el acto sexual pleno) durante una cena, y en presencia del marido de la amada: «el cumplimiento de esa labor dulce / bajo el manto que a ambos nos cubría»[190]. Se sugiere también la masturbación del hombre a la mujer, previa al coito, en *Ars* 2, 7 «encontrarán los dedos / lo que tienen que hacer en esas partes / donde en secreto moja Amor sus flechas». También velada es la (auto)masturbación del hombre en *Am.* 1, 5, 2. Sin ambages, en cambio, se alude a la masturbación que la mujer ha realizado al hombre: *Am.* 3, 7, 74: *molliter admota sollicitare manu:* «Mi amada ni siquiera / desdeñó estimularla / aplicando su mano suavemente». En esa ética del placer la mujer que no tiene por algo indigno masturbar al hombre, sí se considera humillada por la la insatisfacción propia y por la nula reacción de su compañero, todo ello en el marco de un extenso poema dedicado a la impotencia masculina (*Am.* 3, 7)[191].

Second Book of Amores, Warminster, 1991, *ad loc.* «Estamos tan acostumbrados al uso de "frigid" en inglés [y de "frígido, -a" en español, me permito añadir] en un sentido sexual que puede causar cierta sorpresa enterarse de que *frigidus* no fue usado en ese sentido por ningún escritor romano antes de Ovidio... y de que incluso él lo usa sólo en las tres ocasiones citadas (*Am.* 2, 1,5; 2, 7, 9: *in te... frigidus* y *Rem.* 492)» Booth, J. «Aspects of Ovid's Language», *art. cit.*, pág. 2695, n. 65. Compárese con el posible eco sexual de *gelidissima Virgo*, «la heladísima doncella» (referido al agua de un acueducto: *Ars* 3, 385).

189 Aunque él critique duramente a la mujer que finge durante el acto: *Ars* 2, 685-686.

190 *Ars* 1, 4, 48.

191 Sobre las valoraciones morales de éste y otros actos véase nota 28 a ese poema.

No deja de sorprender al lector de hoy encontrar dos poemas sobre un aborto voluntario de Corina (*Am.* 2, 13 y 14)[192]. Construido el primero como un ruego por el restablecimiento de la mujer, en el segundo se condena claramente el aborto, si bien desde una ética natural y no trascendente. Aunque exageradamente se la amenaza con la pena de muerte, el aborto no era considerado en Roma un crimen, y la mejor prueba de la tolerancia social es la presencia del tema en una colección de elegías amorosas, y el hecho mismo de que se apunte que pudo estar originado por motivos puramente estéticos: «¿Acaso porque esté libre tu vientre / del ultraje que causan las arrugas...?»[193].

Cercano a muchas nociones actuales es el papel que concede a la fantasía erótica. El ejemplo más desarrollado se encuentra en *Am.* 2, 15, *[Si fuera yo el anillo que te envío]*, poema en el que el enamorado goza imaginando los variados contactos físicos que le proporcionaría ser tal objeto, entre los que incluye alardes de su propia potencia sexual. Cercana resulta también su finura psicológica al analizar lo que hoy denominaríamos una forma de perversión: en *Ars* 2, 711-716 se refiere al placer que proporciona el griego Aquiles a Briseida, su esclava capturada a los enemigos. Ovidio sugiere que quizá ese placer se vea aumentado por el hecho de que el héroe la acaricie con las manos manchadas de sangre, y más concretamente, porque esa sangre es de los compatriotas de Briseida. Por esta conducta sexual el poeta aplica a esa mujer un término del vocabulario amoroso —*lasciua:* «sensual»— con una acepción especial, que he reflejado traduciéndolo por «perversa»[194].

Es el único de los poetas augústeos (y de sus prede-

---

[192] Véanse las notas correspondientes, y Boer, W. den, *Private morality in Greece and Rome*, Leiden, 1979, pág. 273

[193] *Am.* 2, 14, 7.

[194] Véase nota al pasaje. El erotismo de la sangre se explora —para negarlo— en *Am.* 3, 8, 15-18.

cesores) que no da cabida al amor homosexual masculino en su erotismo personal[195]. Ello no excluye que al comienzo de los *Amores*, cuando aún no tiene nadie a quien amar, lo exprese abriendo las dos posibilidades temáticas de la elegía (y el epigrama): *aut puer ... aut puella*, «o un muchacho, ... o una muchacha» (*Am*.. 1, 1, 20). Definida su opción por las mujeres, en el *Arte de amar* (2, 684) explicará la razón «por la que me atrae menos el amor de un muchacho»[196]: el hecho de que para él resulta un amor en el que no consiguen placer recíproco los dos participantes (de acuerdo con la pasividad que se atribuía al efebo). No faltan, con todo, referencias a la homosexualidad masculina como algo común en la Roma augústea[197].

A los avisos de índole puramente física (aseo personal y modos de aumentar el atractivo personal o de disimular los defectos) añade un rico bagaje de conocimientos psicológicos, tanto para la seducción (acercamiento, conversación, seguridad en uno mismo) como para el mantenimiento del amor (engaños, falsas lágrimas, falsas promesas, etc.). Su exacto dominio de todos los rituales sociales no le impide apelar frecuentemente a la elementalidad animal de la conducta amorosa: los símiles extraídos de la zoología (toros, caballos, etc.) que salpican los poemas tienen su mejor exposición en la cosmogonía erótica del *Arte de amar* (2, 467-492). El origen del mundo es el punto de partida para narrar la unión de la primera pareja humana. En el entorno de la naturaleza tie-

[195] Catulo, Tibulo, Propercio, Virgilio y Horacio dedican poemas a muchachos tanto como a mujeres. Cfr. Lilja, S, *Homosexuality in Republican and Augustan Rome*, Helsinki, 1983.

[196] La negativa no es rotunda, ya que dice *minus*, «menos», lo que ha provocado discusiones sobre el asunto e intervenciones más decididas, como la del monje medieval que llegó a falsificar el texto sustituyendo *minus* por *non*. Cfr. nota *ad loc*.. Véase Verstraete, B. C., «Ovid on homosexuality», *EMC* 19 (1975), 79-83

[197] Cfr. *Ars* 1, 524, y sobre la prostitución masculina *Am*. 1, 8, 33-34. También *Am*. 1, 10, 7-8, n. 4; *Ars* 1, 110; *Ars* 3, 437-8.

ne lugar ese acto espontáneo y exento de complicaciones culturales. El sexo es así presentado como una relación necesaria y beneficiosa para todas las especies, incluida la humana[198]. Esa memoria de la naturaleza no sólo no desentona en el refinado tratado amoroso, sino que se convierte en una de sus bases más firmes, y es posiblemente una de las claves de su inmediatez feliz.

Inmoralidad y subversión

a) ¿Obscenidad?

Como hemos visto, suele atribuirse el destierro de Ovidio a su enfretamiento con Augusto en las cuestiones de moral sexual. Aunque eran obras elaboradas con un código de tópicos heredados de la tradición, parece indiscutible que la literatura habría actuado en ese caso como representación de una realidad que el nuevo Estado pretendía erradicar.

Sin embargo, y a pesar de esa relativa abundancia de pasajes de contenido sexual, prácticamente nunca la intención ni el resultado pueden ser calificados de obscenos[199]. A modo de ejemplo, detengámonos en *Am.* 1, 5. El deslumbrante desnudo de Corina es descrito mediante un catálogo de sus encantos corporales, tradicional en la poesía helenística:

> Bajo el pecho perfecto
> ¡qué vientre liso! ¡ Qué
> extenso, qué precioso su costado!
> ¡Qué muslos juveniles!

---

198 Es curioso que en ese pasaje considere que el sexo constituye una terapia mejor que muchas de las medicinas (*Ars* 2, 491-492). El poeta habla de los afrodisíacos en *Ars* 2, 415 y ss. El sexo como medio de reconciliación tras las discusiones: *Ars* 2, 413-492.

199 En el sentido en el que puede atribuirse este calificativo, por ejemplo, a los *Priapeos*.

¿Para qué ir parte a parte?
No vi nada que no fuera elogiable, y
desnuda la apreté contra mi cuerpo.
¿Quién desconoce el resto? Fatigados
los dos nos entregamos al reposo.

En los dos instantes capitales (descripción del sexo femenino y representación de la cópula) el eufemismo adopta la forma de una interrogación retórica[200]. Se evita así la obscenidad al tiempo que se atrae la atención sobre esas mismas realidades[201].

En el ámbito de la moral sexual, no hace falta recurrir a la obscenidad para contradecir flagrantemente las normas vigentes. El discurso amoroso ovidiano es implacable en el desvelamiento de la doble moral[202]. Una muestra de su habilidad es que para estos análisis psicológicos y culturales emplee materiales que ya estaban codificados como tópicos literarios (así la falsa resistencia de la mujer, tratado por la erótica helenística)[203]. Como suele suceder, las formulaciones del *Ars* son de más peso que sus precedentes en los *Amores*, y parecen haber sido decisivas para su destierro, por la difusión que alcanzó el tratado.

200 En el segundo caso el eufemismo va acompañado de una aceleración en el *tempo* narrativo que supone una elipsis: la unión amorosa se produce en la historia pero no se representa en el relato.

201 Otro caso de pudor en la narración que se plasma en una elipsis se halla en la consumación del adulterio entre Venus y Marte: véase *Ars* 2, 579-580. A ese fin se ordenan también las metáforas agrícolas, náuticas y militares (frecuentes en ambas obras) que traducen el acto sexual a imágenes literarias, así como las citas de *exempla* míticos.

202 De todo tipo: por ejemplo, la la falsa resistencia de las mujeres, las traiciones, el fingimiento en el placer, los falsos cumpleaños, falsos sueños. Su ironía le permite denunciar todos esas mentiras al tiempo que las recomienda.

203 Véase *Am.* 1, 5, 15-16. También *Ars* 1, 663-680, especialmente 665-6 y 676-680.

b) El público. La ironía

Se plantea en este punto una cuestión a medio camino entre la literatura y la sociología: ¿quiénes formaban el público lector de estas obras? Tratándose del mundo antiguo la respuesta debe buscarse fundamentalmente en los propios textos literarios. Los aquí traducidos ofrecen suficientes datos internos que pueden analizarse con el bagaje metodológico de la crítica literaria. Aunque los temas y actitudes son muy similares en *Amores* y *Ars*, es en esta última obra (por su propia naturaleza) donde Ovidio insiste más en quiénes configuran el público al que la destina[204]: nada se concreta sobre los varones, cuya libertad sexual era más amplia (aunque a veces se refiere a los jóvenes[205], suele dirigirse a los varones en general). Sí se ven excluidas tajantemente las doncellas y matronas romanas, lo que deja entre las mujeres sólo a las libertas y esclavas como posibles lectoras de estos poemas, y como objetos/sujetos de los amoríos propuestos. Estas precisiones las lleva a cabo en las zonas inaugurales de los distintos libros[206] y también en aquellos especialmente escabrosos, donde, dado el riesgo del tema, recuerda para quiénes escribe y para quiénes no.

Del destierro sufrido se deduce que sus formulaciones explícitas no convencieron a Augusto ni a sus con-

---

[204] Aunque sin tanta insistencia, en *Amores* se anticipan declaraciones similares, como en *Am.* 2, 1, 3-9, por exclusión de «los rigurosos» (*seueri*), y definiendo como lector explícito a «la doncella en presencia de su prometido» y al «muchacho inexperto». Hay de hecho una profunda perversión de los valores religiosos a través de la literatura: parodiando a Virgilio (*Aen.* 6, 258) y a Calímaco (*Hymn. Ap.* 2), Ovidio excluye de su poema «impuro» a los puritanos. Cfr. nota *ad loc.* y Booth, J., «Aspects...», *art. cit.*, pág. 2699.

[205] *Ars* 2, 9: *quid properas, iuuenis?*

[206] Cfr. *Am.* 2, 1, nn. 1b y 2; *Ars* 1, 30-34; 2, 1-4.

sejeros. Es ésta una de las ocasiones en que un tecnicismo de teoría literaria puede aclararnos un problema personal y en cierto modo político: cuando Ovidio hace explícitos sus destinatarios (fundamentalmente por exclusión de los no-destinatarios) está manejando la figura del narratario —tomaremos el término prestado de la narratología, aunque no todo sean relatos— o destinatario explícito del discurso. Sin embargo, de la propia construcción del discurso se infiere —mediante un análisis formal y semántico— que es otro el destinatario en el que el autor piensa (es decir, el lector implícito)[207]. La diferencia entre estas categorías es a menudo una gradación difusa, con superposiciones coincidentes. Pero en el *Ars Amatoria* las categorías de destinatario explícito (del que se excluyen doncellas y matronas) y lector implícito (en el que sí se incluyen) resultan contradictorias. La tensión existente entre ambas instancias es fácilmente perceptible por un lector atento. Y naturalmente, prevalece el lector implícito, una categoría perteneciente a un nivel más profundo y más estable, cuyos perfiles se definen por el entramado todo del discurso, incluidos símiles, *exempla*, ironías, etc., mientras que el destinatario explícito nace de unas declaraciones marginales, superficiales por obvias, y tal vez interpoladas *a posteriori* por el autor.

Extraordinariamente productiva para la ambigüedad de su discurso le resulta la multiplicidad semántica de los términos *puella* y *uir*. *Puella* es la mujer susceptible de ser amada, en la que caben mujeres de todo tipo: doncellas romanas, las viudas e incluso las matronas aparecen en sus poemas, y, por supuesto, las libertas. El impreciso *uir*, designa tanto al marido como al amante o

[207] Éste es un caso que confirma la aseveración de Genette, en el sentido de que sería más exacto denominarlo «lector implicado». Cfr. Genette, G., *Nouveau discours du récit*, París, 1983, págs. 103-104.

compañero de la *puella*[208]. El triángulo elegíaco (el amante, la *puella* y su marido o compañero) se ve continuamente proyectado sobre la mitología. La elección de diosas y heroínas míticas que funcionaban como ejemplo contribuye a la ampliación de ese horizonte de destinatarios. A veces el mito es poco más que un apunte; en *Ars* 1, 477, recomienda insistencia al seductor:

> A la propia Penélope, con tiempo
> la vencerás, tan sólo has de insistir.

Penélope ha sido tomada como modelo de resistencia frente a los pretendientes. Pero debajo late su estatuto fundamental: es el arquetipo de fidelidad conyugal en la cultura antigua. Si la esposa fiel por antonomasia puede ser corrompida, no son muy fiables las protestas del poeta.

Otras veces el mito se despliega en forma de relato extenso. Así en *Ars* 2, 537 y ss. el poeta recomienda al varón que tolere las traiciones de su amada con otros. El pasaje está impreganado de una enorme carga subversiva. Esa «tolerancia» es calificada irónicamente con términos fundamentales en la cultura romana, como *uirtus*, mientras que los celos se consideran algo bárbaro y ajeno a la *urbanitas* o refinamiento de la vida civilizada[209]. La recomendación se ve apoyada por dos fórmulas retóricas que, independientemente de su contenido son formalmente, como tales útiles, fundamentos y transmisores de la moral establecida en la oratoria y en la educa-

---

[208] Que por ello resulta a veces difícil de traducir. En *Am.* 1, 4 [*Cena con el marido de la amada*], Ovidio advierte a su amada, y referido a la entrega amorosa, dice: (v. 64): «lo que me das a mí furtivamente / se lo darás forzada por la ley». La obligación legal delata que se trata de marido. Véase la alusión directa a maridos y esposas legítimas en *Ars* 2, 545, que sugiere (aunque muy veladamente) que incluso ellos toleran las infidelidades conyugales. Cfr. Pichon, R., *o. c.*; Montero, E., *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico,* Santiago de Compostela, 1973.

[209] Hay además burla de los oráculos: 2, 541.

ción: me refiero al uso de la *sententia*[210] y el *exemplum*. En esta ocasión, el *exemplum* elegido es el adulterio de Marte y Venus (566-600). La intolerancia de Vulcano, que fabricó la trampa para sorprenderlos, tuvo resultados contraproducentes, pues la infidelidades prosiguieron pero ya sin ningún ocultamiento. Lo significativo es que para la ejemplificación ha elegido a la propia diosa del amor en su condición de mujer casada adúltera. Su marido legítimo, Vulcano, se arrepiente incluso de su intransigencia. Es cierto que estos consejos se dirigen a amantes no casados[211] y que de ellos se excluye manifiestamente a las mujeres casadas, mediante una de esas declaraciones programáticas que apuntalan las zonas conflictivas del tratado (599-600):

> Atención, nuevamente lo declaro:
> no estamos divirtiéndonos aquí
> con nada que la ley no nos permita.
> En nuestros juegos no hay orla ninguna.[212]

Pero, en última instancia, Ovidio ha elegido la forma poética para su tratado, y como poeta sabe que, en un mensaje estético, la fuerza didáctica del mito prevalece sobre cualquier declaración lógica, porque el lenguaje mítico posee en este enunciado mayor potencia semántica.

Además del contenido mítico, el relato presenta alguna intrusión del narrador de la que éste es plenamente responsable[213]. Su incursión se produce para pervertir

---

[210] 2, 559-560.

[211] 2, 593-598, aunque incluso en su caso se apunta la posibilidad de que toleren el adulterio: *si iam captanda putabunt*, «si es que piensan...». Además en 544-546 se ha sugerido la frecuente infidelidad de las esposas legítimas.

[212] La orla era un distintivo (aquí ya metonimia) de las matronas. *Vid.* nota *ad loc.*

[213] Tanto como de sus declaraciones expresas de inocencia. También el narrador se dirige a Vulcano al final del relato (591-2).

irónicamente la significación de dos términos capitales en el léxico moral, como *mala* y *exempla*: El Sol (astro y dios[214] a la vez) descubre a los adúlteros y los denuncia ante el esposo, lo que provoca el siguiente apóstrofe del narrador: «¡Qué mal ejemplo das, Sol!»[215]. Lo que debería ser bueno (impedir un adulterio) se considera malo. Y la corrupción no reside en los personajes, sino en el narrador, que a continuación propone al Sol que chantajee a la diosa para obtener de ella favores a cambio de su silencio. Un delito tras otro, y, como se ve, nada más alejado del espíritu que inspira la reforma augústea y que se traducirá más tarde en las leyes contra el adulterio y en defensa del matrimonio[216].

Frecuentemente la subversión se inserta en el símil, donde resulta difícilmente detectable, pero extraordinariamente eficaz. En *Ars* 2, 5-6 la alegría del joven que (gracias al libro I del tratado) ha conquistado a su amada se describe por comparación con la del raptor de Helena[217]. Con ello se pone subrepticiamente ante nuestros ojos el adulterio más conflictivo de la Antigüedad. La inmoralidad que tradicionalmente se atribuye a sus dos protagonistas queda anulada ante la sensación de felicidad absoluta que transmite la figura de Paris. El logro de la felicidad personal (en este caso, como en el conjunto de la obra, mediante la unión amorosa) preva-

---

214 Apolo.

215 2, 575-576

216 La *Lex Iulia de adulteriis coercendis* sustraía el adulterio del ámbito del derecho privado, para convertirlo en objeto de proceso público, y preveía en algún caso pena de muerte para la casada adúltera y para su amante, conmutable por el exilio y la confiscación de bienes. La *Lex Iulia de maritandis ordinibus* obligaba al matrimonio a los ciudadanos libres (también a los libertos), so pena de numerosas sanciones. Su rigor hubo de ser mitigado por una ley posterior. El propio Augusto se divorció tres veces y se casó con una divorciada. Su hija Julia y su nieta del mismo nombre llevaron una vida escandalosa y hubieron de sufrir el exilio conforme a la ley.

217 Véase nota *ad loc.*

lece sobre las normas sociales[218]. La herencia griega está presente una vez más: no sólo en el motivo literario (el rapto, la palinodia de Estesícoro, la defensa retórica de Helena) sino en la fundamentación filosófica de los sofistas que cuestionaron los códigos morales y reivindicaron la libertad del individuo.

El mito, la ironía, los símiles, constituyen supracódigos culturales o discursivos, descifrables en apariencia para todos, pero accesibles en su plenitud para una minoría. ¿Son procedimientos para evitar la represión?[219] Sí. Pero también afán de juego, de emitir mensajes contradictorios, de mostrar apariencia y trasfondo, de construir el discurso en varios niveles y de implicar al lector —según su agudeza— en todos o en parte de ellos[220]. El enunciado hace simultáneas las lecturas rectas y las inversas: de ahí nace su perversión. La multiplicidad significativa (que comprende la contradicción) es indicio de la inmoralidad del discurso, porque lo vuelve inaprehensible para el poder.

Son estas dimensiones de su inmoralidad (entendida como moralidad distinta a la del poder) las verdaderamente vigentes. La obra clásica va recibiendo distintas lecturas en la sucesión de las generaciones. Para nosotros, ni la escasa obscenidad de estos libros ni la defensa del adulerio o la libertad sexual son ya factores de inmoralidad[221]. Sí lo son los procedimientos literarios y retóri-

---

218 El procedimiento es tan subliminal, tan visual, tan efectivo, como muchos de los actuales recursos de la publicidad.

219 Tenemos noticias de la interdicción que pesaba sobre las obras ovidianas —no sólo las amorosas.

220 La ironía es en última instancia un procedimiento para la complicidad. El lector, al descifrarla, se vuelve cómplice del enunciado ovidiano, también en su descreimiento y en su inmoralidad (véase nota a *Ars* 1, 366).

221 Aunque siga siendo válida (tal vez porque idealmente es un universal) la tensión que aquí se concreta en la dualidad «moralidad augústea»/«inmoralidad ovidiana». En ese sentido, siempre será *utile* y *dulce* (re)leer estas obras.

cos que hemos examinado, orientados hacia la subversión. El disparo constante, casi guerrillero, de francotirador contra el sistema. Su inmoralidad, como toda la que se precie, es ética, y por ello antes o después entra en colisión con los valores políticos.

Oposición literaria y oposición política

La rebeldía ovidiana se ejerce desde dentro de la literatura. Ante todo, el joven Ovidio de los *Amores* había optado por un género literario —la elegía— que no era precisamente el favorito del régimen augústeo[222]. La tradicional defensa del poeta elegíaco por cultivar este género «menor» se convierte para Ovidio en un acto de subversión del sistema literario, dada la primacía estética lograda por Virgilio con la *Eneida*[223]. Frente al encumbramiento de la épica Ovidio denuncia (*Am.* 2, 1)[224] la caducidad de ese sistema de valores (literarios y vitales), proclamando la emergencia de sus propios ideales, del rendimiento personal y amoroso que obtiene de la elegía[225]. De una dicotomía tal resulta triunfante la elegía,

---

222 Tibulo, Propercio y Ovidio, habrían sido, en opinión de Syme, «alérgicos» a Augusto y a los poetas que él protegía (ante todo Virgilio y Horacio): Syme, R., *o. c.*, pág. 189; véase su capítulo «Poetry and Government», págs. 169-198; restringe, sin embargo, esa oposición a los ámbitos estético y literario; siguiendo a Otis, (Otis, B., *Ovid as an epic poet, o. c.*, pág. 339) que la califica de «non-political anti-Augustanism». De la escasa simpatía de Ovidio por Horacio da prueba el hecho de que ni en *Am.* ni en el *Ars* lo mencione ni una una sola vez, a pesar de que imita alguno de sus temas, como la inmortalidad de la fama o el *carpe diem*. Véase también Syme, R., *o. c.*, pág. 199. Cfr. en general Boissier, G., *L'opposition sous les Césars*, París, 1875.

223 «El entorno augústeo otorga al rechazo por parte de los elegíacos del material y el estilo del género poético más ambicioso una dimensión política». Booth, J., *o. c.*, pág. 8.

224 Más arriba («Estructura y contenidos») se han tratado los poemas dedicados a la *recusatio*.

225 En última instancia la serie de los elegíacos latinos se remonta al individualismo literario (y vital) de Calímaco. Aunque se ha atribuido

asociada al presente, a la vida y a la juventud (del autor, los protagonistas y el público)[226], frente a la épica, vinculada al pasado, a la muerte, a la vejez, y —éste es el dato definitivo— a la inutilidad.

Los ataques contra la épica no se quedan en un plano genérico, ni se limitan a ser una defensa de la elegía. Ovidio apunta hacia Virgilio, desde la primera palabra de su obra[227]. Creo que es esclarecedor el tratamiento que otorga a Eneas, el héroe virgiliano y augústeo por excelencia. El «primitivismo augústeo del libro VIII de la *Eneida*» había sido aceptado y reflejado por otros poetas como Horacio, e incluso, al menos literariamente, por los elegíacos Tibulo y Propercio[228]. La actitud de

---

el desprecio de Ovidio por los valores augústeos a que no conoció prácticamente los horrores de las Guerras Civiles, Booth discrepa de esa opinión (Booth, J., *o. c.*, pág. 10, n. 75). Cfr. McKeown, J. C., «*Fabula proposito nulla tegenda meo*: Ovid's *Fasti* and Augustan Politics», en *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, (J. Woodman, J. -D. A. West eds.) Cambridge, 1984, 169-187 y 237-241. La dualidad de la postura ovidiana en el *Ars* ha sido analizada por Pianezzola, E., «Conformismo e anticonformismo politico nell'Ars Amatoria di Ovidio», *QIFL* 2 (1972), 37-58.

226 Versos 5-6. En *Ars* 2, 3-4, dirá: «Colmado de alegría el amante adorna / con una verde palma mis poemas / que antepone a la obra de los viejos / de Ascra y de Meonia», *praelata Ascraeo Maeonioque seni*. Aparentemente personal, es en realidad una vejez de los modelos griegos de la didáctica y la épica, Hesíodo y Homero, con respecto a la elegía y a su público. Cfr. nota *ad loc.* Muy distinta (totalmente respetuosa) es la actitud de Virgilio hacia Hesíodo: *Ascraeumque cano Romana per oppida carmen*, «canto el poema de Ascra por la ciudad romana» (*Geo.* 2, 176).

227 Sobre la intertextualidad con la *Eneida* establecida por *arma* véase *Am.* 1, 1, 1, y en esta Introducción, n. 25.

228 Otis, B., *o. c.*, pág. 19. Véase el cinismo con que Ovidio llama Edad de Oro al gobierno de Augusto (*nunc Roma aurea est*, «ahora Roma es de oro») en *Ars* 1, 113-118, precisamente por su riqueza y elegancia y por las facilidades para el amor, y compárese con la descripción de la Roma arcaica en la que el lector de la época apreciaba la Roma augústea en *Aen.* 8, 359 y ss. Cfr. Fernández Corte, J. C., *Virgilio. Eneida*, (Edición de J. C. Fernández Corte, traducción de A. Espinosa Pólit), Madrid, 1989, pág. 421, n. al verso 511. También Lamacchia, R., «Ovidio interprete di Virgilio», *Maia* 12 (1960), 310-330, que ve

Ovidio va a ser muy diferente. Veamos dos ejemplos: uno, en *Am.* 1, 8, 42 (habla la alcahueta): «es Venus la que reina / en la ciudad de su querido Eneas»; otro, en *Ars* 1, 60 (y aquí habla ya el poeta): «En la ciudad de su querido Eneas / se ha quedado su madre».

Como diosa que preside la actividad de la urbe aparece Venus, justamente en su calidad de madre de Eneas, del que decía descender (a través de Julo) la *gens* Julia, a la que pertenecía Augusto. El hecho de que Venus domine en la ciudad fundada por Eneas no debería ser una contradicción de los postulados augústeos y virgilianos. Pero lo es, porque de ello, y frente a la Roma bélica y primitiva, de costumbres austeras, la Roma ideal propuesta por Virgilio, surge la Roma real, del momento, entregada al amor, la Roma que el nuevo régimen pretendía erradicar y que desde luego no quería ver representada en la literatura[229]. En sí misma Venus no tenía ninguna connotación negativa. Muy al contrario, el nuevo príncipe promovió intensamente su culto, como fundadora de su linaje. Pero la Venus ovidiana es bien distinta de la Venus augústea:

> Y aunque a Venus le sea concedido
> Adonis, al que llora todavía,
> ¿de dónde tiene a Eneas y a Harmonía, sus hijos?[230]

El poeta está aconsejando a las mujeres que se entreguen con facilidad, y para ello les pone el ejemplo de la

---

en la interpretación que Ovidio hace de Virgilio una activa crítica. Fyler contrapone la poética ovidiana a la de Virgilio: Fyler, J. M., *Omnia vincit Amor:* Incongruity and the limitations of structure in Ovid's elegiac poetry», *CJ* 66, 1971, 196-203.

[229] Es cierto que la primera de estas afirmaciones está puesta en boca de la alcahueta Dipsas, enemiga del poeta y personaje marginal, de modo que la responsabilidad no le sería atribuible. Pero la segunda, aún más rotunda, la enuncia el propio poeta en el *Arte de amar* a propósito de la abundancia de mujeres en Roma.

[230] *Ars* 3, 85-86.

diosa del amor: además de su pasión por Adonis, Ovidio pregunta sin ambages por el origen de dos de sus hijos, Eneas y Harmonía, cada uno de un padre distinto (de Anquises y de Marte, respectivamente). Precisamente el adulterio que la diosa cometió con Marte conforma un extenso relato en el *Arte de amar*[231], cuyo valor ejemplarizante es más que dudoso, pues se alza como modelo de mujer infiel a su marido. La *Venus genitrix* de la familia Julia está en ciertos momentos no muy lejos de ser *Venus meretrix*.

No son invectivas inconscientes. Ovidio aprecia la obra de Virgilio y comprende la importancia de éste en el nuevo panorama estético y político:

> ... Eneas fugitivo, germen de la alta Roma:
> no hay obra más preclara que aquélla en todo el Lacio. [232]

Valora también la *pietas* como cualidad definitoria del héroe. *Pius* es el epíteto que le aplica en una cita que podemos calificar de respetuosa[233]: «ha respondido ya el piadoso Eneas / a la infeliz Elisa». Por ello resulta más virulenta la anulación de la *pietas* en una referencia que incluye a los mismos protagonistas:

> Tiene tu huésped fama de piadoso,
> Elisa, pero él te dio la espada
> y además el motivo de tu muerte.[234]

La dualidad simbólica de Venus puede sintetizarse literariamente en sus dos hijos: Eneas y Cupido. Virgiliano el primero, ovidiano el segundo, héroes respectivos

---

231 *Ars* 1, 561-600.

232 *Ars* 3, 337. Parece referirse simultáneamente a la fundación de Roma y la escritura de la *Eneida*. En el mismo sentido, *Am.* 1, 15, 25-26 proclama la inmortalidad de las tres obras virgilianas: «Títiro y las cosechas y las armas de Eneas/ se leerán mientras sea capital Roma / del mundo a nuestro triunfo sometido».

233 *Am.* 2, 18, 31.

de la *Eneida* y los *Amores*. En algún momento llega Ovidio a jugar con el parentesco de ambos personajes. Al comienzo de *Am.* 3, 9, retrata a Cupido con toda la iconografía de los lamentos fúnebres, y añade:

> Dicen que así él salió,
> hermoso Julo, de la casa tuya,
> en las exequias de su hermano Eneas. [235]

Pero la audacia de Ovidio ha ido más allá, arriesgándose incluso a complicar en estos ingeniosos juegos «familiares» al propio Augusto y precisamente en la más delicada de sus facetas, como vencedor de la Guerra Civil. Lo asombroso es que lo haga en un poema amoroso y en una posición significativa como es la de cierre. El poeta pide la indulgencia de Cupido, y le recuerda la clemencia demostrada en la victoria por Augusto (llamado, como es habitual, César):

> no malgastes tus fuerzas conmigo, vencedor.
> Fíjate en las felices
> armas de tu pariente César: él con su mano
> victoriosa protege a los vencidos.[236]

---

[234] *Ars* 3, 39-40. Elisa es Dido, la reina de Cartago que se suicidó con la espada regalada por Eneas. Ovidio se solidariza con la figura femenina, porque la cita pertenece al libro III del *Ars*, dedicado a las mujeres. Lleva al extremo la simpatía que ya Virgilio muestra por la reina abandonada (aunque en la *Eneida*, precisamente tras el abandono, lo que primero se reafirma es la *pietas*: *Aen.* 4, 393: *at pius Aeneas*). La inversión general de la figura de Eneas se confirmará en la *Heroida* 7, donde Ovidio lo caracteriza como perjuro y traidor a Dido; Horváth sostiene que por tan radical negación de la *pietas* esa *Heroida* podría haber sido el *carmen* motivo del exilio: Horváth, I. K., «Impius Aeneas», *AAntHung* 6 (1958), 385-393. Su destrucción de la *pietas* se vuelve amarga y más personal en *Am.* 3, 9, 37-38 (véase nota *ad loc.*), pasaje en el que la muerte prevalece sobre cualquier virtud: «Vive piadosamente: morirás / piadosamente» .

[235] *Am.* 3, 9, 13-14.

[236] *Am.* 1, 2, 50-52 (véase nota al pasaje). En los versos 31-32 de este poema ha presentado encadenadas y sometidas al Amor a cualidades públicas romanas, que tenían templos oficiales, como la Cordu-

La petición de clemencia al amor estaba ya en los alejandrinos, y la alusión al parentesco de Cupido con Augusto había sido formulada por Propercio, pero en la obra amorosa de Ovidio, en la que hemos encontrado testimonios tan claros de falta de fe en los valores augústeos, adquiere especiales tintes de irreverencia. Es más, otra de las alusiones a Eneas tiene lugar en una elegía dedicada al aborto de Corina. El poeta, que se muestra contrario a tal actitud (aunque benévolo con ella), incluye el siguiente argumento:

Si Venus, cuando estaba embarazada,
hubiese profanado a Eneas en su seno
la tierra se habría visto privada de los Césares. [237]

Un razonamiento singularmente bien traído, elogioso para el *princeps* pero no muy conveniente (aunque en irreal de pasado, presenta la posibilidad de que ni Eneas ni su descendencia hubieran nacido). A ello se suma la falta de conveniencia entre el *exemplum* y el asunto al que se aplica. Pero Ovidio dominaba la retórica con maestría. La falta de adecuación (de *decorum*) es consciente; a ella (y a Augusto) creo que se refiere en el *Arte de amar*:

¿Quién nos impide utilizar ejemplos
de asuntos grandes para otros menores
y no tener ese respetuoso
temor de la palabra «general»? [238]

Quis uetat a magnis ad res exempla minores
sumere nec nomen pertimuisse ducis?

---

ra (*Mens Bona*) y el Pudor (*Pudicitia*). Para la perversión del término *virtus* véase nota a *Ars* 2, 537; para *fides*, otra noción capital en Roma, nota a *Am.* 1, 3, 15-16.

[237] *Am.* 2, 14, 17-18. Virgilio (*Aen.* 1, 267-288) se había referido reverencialmente a esta descendencia. Cfr. Booth, J., *o. c.*, pág. 164.

[238] *Ars* 3, 525-526.

Es una justificación para comparar al general (que sitúa en el puesto conveniente a cada soldado) con la mujer, que a cada amante debe pedirle determinados dones, según su oficio. Evidentemente, está pensando en la falta de adecuación entre un tema solemne, de la épica *(magnis)*, y el asunto menor de la elegía *(minores)*. Pero hay en el término *pertimuisse nomen ducis* («temer extraordinariamente...») una alusión sutil pero inequívoca a Augusto. La clave está en el valor metalingüísitico de *nomen ducis*. Puede ser el nombre de un general. Pero los ejemplos que vienen a continuación demuestran que no es tal, que se trata de «el nombre "general"», «la palabra "general"»[239]. ¿Por qué un temor tan desproporcionado a esa palabra? Porque ése era un título aplicado a Augusto como jefe del ejército. A él es en definitiva al que se refiere. Con el mismo término lo nombrará en una de sus numerosas protestas de castidad:

> Guárdese con rigor a la casada:
> Eso es lo conveniente, eso disponen
> las leyes, la moral y el que gobierna [el general]. [240]

La tradicional *recusatio* o defensa del poeta por dedicarse a la poesía amorosa y no a la gran poesía épica, adquiere a veces tintes de insolencia que apunta al propio Augusto:

---

[239] El genitivo explicativo es una de las soluciones posibles para esta expresión (también la aposición en nominativo).

[240] *Ars* 3, 613-614. He traducido aquí *dux* por «el que gobierna», puesto que «el general» para designar a Augusto en su calidad de gobernante me parecía un anacronismo distorsionador (no así en su condición de militar, como sucedía en el ejemplo anterior). Es posible que incluso el empleo de ese término tuviese una intención irónica. Syme reflexiona: «No está claro que al príncipe le complaciese ser designado *dux* con tanta frecuencia (no menos de once veces [en la obra de Ovidio]), incluso cuando comporta un elogio como *pacificum ducem* (*Fasti* 4, 408)». A propósito del palacio de Augusto también nombra a éste como *dux* (*ducibus*, en un plural mayestático): *Ars* 3, 119; también *Ars* 3, 391.

Aunque existían ya Tebas y Troya
y las gestas de César, solamente
Corina despertó mi inspiración.[241]

Como siempre, este desaire está confundido con una expresión aparentemente elogiosa, pues equipara sus hazañas con los dos grandes ciclos míticos griegos. No cantar las gestas de César (Augusto) es adoptar una actitud frontalmente contraria a la de Virgilio. Y no creer en los valores virgilianos, ya lo hemos visto, trascendía los confines del mundo literario.

Si Virgilio es el más eminente poeta de la romanidad augústea, Ovidio es también el poeta de otra romanidad, de otra Venus, de otro Eneas. Su Roma es real y no ideal. Su descreimiento de los valores virgilianos no afecta sólo a la épica, ni su discordancia con las orientaciones del poder se limita a la moral sexual. Como es sabido, las *Églogas* de Virgilio mitificaban la vida pastoril. El discurso literario era expresión del sentimiento personal del poeta, pero simultáneamente traducía determinadas consignas de la política augústea, orientadas a la restauración social y económica, que pretendían el retorno al campo de parte de la población. Uno de los personajes que aparecen en ese idílico mundo es la pastora Amarilis, *(Égloga* 2). Ovidio la menciona, pero con intenciones bien distintas[242]:

Cuando se encuentra el campo colmado de riquezas,
cuando las ramas ceden por el peso,
que un esclavo le lleve ofrendas rústicas
en un cestillo (puedes explicarle
que te las han mandado de tu finca
de las afueras, aunque en la Vía Sacra [243]
hayan sido compradas). Que le lleve
uvas o esas castañas que agradaban
a Amarilis —y que ahora no le agradan.

---

241 *Am.* 3, 12, 15.
242 *Ars* 2, 267-8. Traduzco desde el 263.
243 Allí se instalaban los mercaderes de fruta.

En la *Égloga* 2 (186-187) Virgilio había puesto en boca de Alexis:

> yo mismo cogeré los blancos frutos
> de suave vello y las castañas que
> a mi Amarilis agradaban...[244]

El entorno natural es en apariencia el mismo. Pero pronto se descubre la realidad de Ovidio. Estamos en el ambiente ciudadano. Las ofrendas recogidas por el enamorado (por el propio Alexis en Virgilio) en la propiedad campestre próxima a Roma (todo dentro de la ortodoxia virgiliana) forman parte de una mentira, de uno más de los engaños del enamorado: pueden haber sido comprados en un mercado de la propia urbe. No es casual que sea el mismo enamorado al que poco después[245] se le sugerirá que finja un hipócrita desvelo (una *pietas* ficticia) por su amada enferma[246]. Ovidio admira la belleza de la poesía de Virgilio y la recrea al inicio del fragmento. Pero la considera falsa, un mundo irreal que no resiste el contraste con la gran ciudad escenario de tantos encuentros auténticos. Y más aún que en el engaño del amante, el desencanto ovidiano se muestra en esa actitud de Amarilis, a la que le agradaban las castañas y «ahora no le agradan». En ese detalle se concentra la ternura de Ovidio, el exquisito cuidado con que desmonta la idealización de su magno modelo (y no modelo): en el cambio de gustos de la que fue pastora y se ha vuelto una Amarilis irremediablemente urbana[247].

---

244 *Ipse ego cana legam tenera lanugine mala, / castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat.* La intertextualidad ovidiana es indiscutible *(Ars* 2, 267-8): *adferat aut uuas aut, quas Amarylis amabat, /at nunc, castaneas non amat illa, nuces.*

245 *Ars* 2, 322.

246 El descreimiento de Ovidio es general, no afecta sólo a los valores virgilianos. Está inmerso en una serie de consejos destinados todos al engaño de la amada.

247 Cuando de nuevo la mencione en *Ars* 3, 183, Ovidio le restituirá su condición bucólica, pero con un esteticismo frívolo: sus bellotas y

Apuntemos que lo mismo puede decirse con respecto a las *Geórgicas.* Las similitudes con ellas, especialmente las metáforas agrícolas para la seducción, han sido vistas como parodia de la didáctica virgiliana[248]. Como ejemplo puede tomarse *Ars* 1, 399-436 *[Fechas más propias para seducir].* Ovidio imita las hermosas perífrasis del mantuano para referirse a las épocas del año; pero sus alusiones a la sementera (metáforas de la conquista amorosa, y quizá del acto sexual) implican un tratamiento descreído de los consejos sobre la siembra de *Geo.* 1, 204 y ss. Dos conceptos capitales de la didáctica de Ovidio, el *otium*[249] («tiempo libre dedicado al amor o a la poesía») y el *ars* («arte, técnica, oficio de amar»), contradicen flagrantemente la ética del trabajo propuesta por Virgilio. El propio Júpiter quiso evitar la pereza e hizo del cultivo del campo una tarea nada fácil (*Geo.* 1, 121-124); su concepto de *ars* se funda en el trabajo (1, 122-123): *primusque per artem/ mouit agros,* «y él [Júpiter] fue el primero que removió los campos con método, [con oficio, con una técnica (*per artem:*)]». El concepto (en cuanto «dedicación, oficio») es idéntico al del *Ars Amatoria,* pero el modo de vida que resulta no tiene nada que ver. Ya en *Am.* 3, 8 ha visto Alfonsi una polémica

---

castañas sirven para describir la gama de ocres y marrones de los elegantes vestidos que llevan las mujeres ciudadanas. Hay otras intertextualidades que confirman esa perversión urbana: en la misma *Égloga* (2, 17) Alexis advierte a Coridón sobre el color de la piel del amado: «no confíes demasiado en el color»: *nimium ne crede colori.* El consejo de Ovidio al seductor es casi el mismo en sus palabras, pero muy distinto en el sentido: se refiere a la belleza o fealdad de las mujeres, que en una elegante cena nocturna no puede enjuiciarse bien: *Ars* 1, 245: *nimium ne crede lucernae* : «no confíes demasiado en la lámpara engañosa *(fallaci)*».

248 Leach, E., «Georgic Imaginery...», *art. cit.* También el comentario de Hollis, A. S., *ad loc.*

249 Cfr. Ramírez de Verger, A., «El *otium* de los elegíacos: una forma heterodoxa de vida», en *Heterodoxos, reformadores y marginados en la antigüedad clásica,* (F. Gascó y J. Alvar eds.), Sevilla, 1991, 59-70.

contra la virgiliana «filosofia del lavoro» expuesta en el citado pasaje de las *Geórgicas*[250].

Esa actitud ambivalente con respecto a Virgilio (y a otros autores canónicos, como Homero o Hesíodo), que mezcla la admiración con las invectivas, es muy similar a la que mantiene en el ámbito político. Tampoco en ese terreno se muestra coherente. Sus contradicciones son llamativas. Junto a esos ataques, agudos pero velados, hay palabras de halago y adulación al príncipe. El caso más evidente lo forma el largo *excursus* dedicado a Cayo César, nieto de Augusto, en el que sus desmedidos elogios al joven van acompañados de expresiones igualmente laudatorias para el *princeps*[251]. El único inconveniente del fragmento es que, a pesar de su excelente factura formal, y de que se ha engarzado en el *Arte de amar* con habilidad, no encaja en la construcción total del poema, desentona de las fórmulas habituales de los poetas del momento. Ello será patente incluso en una obra que se inscribe mucho mejor en la cultura augústea: en las *Metamorfosis* se percibe «un antiaugusteísmo latente, o más exactamente, una completa falta de simpatía por el augusteísmo "riguroso" o "serio" que fue expresado tan clásicamente en la *Eneida* o en las grandes *Odas* de Horacio»[252].

Tales contradicciones son consecuentes con su discurso, esencialmente amoroso, y en el que la política es algo marginal. No reivindica. No hace proclamas ni

---

250 Alfonsi, L., «L'*humanitas* di Ovidio negli Amores», en *Acta conventus omnium gentium Ovidianis studiis fovendis*, Tomis, 1976, 71-78, véase el apéndice del artículo. Kenney (Kenney, E. J., «*Nequitiae Poeta*», en Herescu, N. I. (ed.),*Ovidiana*, 201-209, 202) y Hollis, A. S., ...*Book I*, *o. c.*, *ad loc.*, señalan la perversión de *labor* «trabajos» para las tareas amorosas, frente al *labor omnia uincit* de *Geo.* 1, 145.

251 *Ars* 1, 177-228. Más servil es *Am.* 3, 9, 63-64, donde supedita la presencia del poeta neotérico Galo en el paraíso de los poetas a la condición de que la ofensa que cometió contra Augusto no fuera real (cfr. nota a esos versos).

252 Brook Otis, *o. c.*, pág. IX.

manifiestos políticos o sociales de ningún tipo. No es un poeta «comprometido». De lo anterior se deduce que en lo social, en lo político, en lo literario, Ovidio acepta el sistema. Reclama de él solamente la libertad, las posibilidades que ofrece la gran urbe[253]. Pero tampoco lo acepta con pasividad como algo inmutable. Su actitud ante los distintos sistemas sociales podría resumirse en la que mantiene ante el sistema literario. Su respeto por Homero y por Hesíodo, y por todos los poetas que le han precedido, es el tradicional. Pero ello no impide que reivindique para el género elegíaco y para él mismo la posibilidad de renovar los valores vigentes.

Sus temas son el hedonismo y el individualismo. Ésa es la fuente de su rebeldía. No es un poeta revolucionario, en ninguno de los órdenes (tampoco en el literario). Pero sí es un poeta subversivo[254]. Sus ataques continuos, imprevistos, no codificados, no esperables (especialmente en el ámbito de las relaciones personales, en el amor, y en lo social, en la moral, y por derivación, en la política, y sobre todo en la literatura) minan la estabilidad de los valores desde dentro. No olvidemos que uno de los requisitos de la subversión (por etimología, casi

[253] El poeta pertenece a una clase media que puede vivir holgadamente, pero no es rico. Son continuas (y tópicas) sus protestas por las peticiones de regalos de su amada, al igual que los denuestos contra el dinero, el desprecio de las profesiones y oficios lucrativos.

[254] Algunos versos de *Am.* ponen de manifiesto cómo Ovidio, partiendo de preceptos morales precedentes, «cambia maliciosamente el sentido y el alcance, incorpórandolo a su elegía libertina». Es afirmación de Chomarat a propósito de *Am.* 2, 19, pero afecta también a la *sententia* de 3, 4, 17. Chomarat, J., «Un vers d'Ovide chez Erasme et Rabelais» *Colloque présence d'Ovide*, (R. Chevallier ed.), París, 1982, 273-280, pág. 276. La subversión del orden establecido por parte de los elegíacos al subvertir también la jerarquía sexual en la relación *seruus-domina* ha sido señalada por Hallet, J. P., *art. cit.* Sirva como mouestra *Ars* 2, 406, referido a Aquiles: «cautivo el vencedor de la cautiva». Sutiles ironías antiaugústeas y antivirgilianas han sido apuntadas en Propercio por Sullivan, J. P., *Propertius, a critical introduction*, Cambridge, 1976 y Angrisani, *Properzio tra politica e mitologia*, Roma, 1974, págs. 29-30.

por naturaleza) es que ha de hacerse dentro del sistema[255]. Aceptando esa clave *sensu contrario*, Ovidio es tan poeta augústeo como Virgilio. Es su reverso imprescindible.

¿Cuál es el peligro social de un poeta tan individualista?[256] Su tendencia a volver social su voz, que culmina en el tratado del *Arte de amar*, donde propaga su hedonismo, el descreimiento de la religión y la política[257], de los valores morales vigentes, de la fidelidad en el amor, de cualquier lealtad que no sea la que guarda a la obtención del placer. Ésa es la fuerza individual y social que detesta todo sistema. El régimen de Augusto, tan beneficioso en muchos aspectos, fue incapaz de tolerar esta voz disidente; su peligrosidad emanaba de que el público que lo leía abarcaba la clase dirigente en la que Augusto pretendía apoyarse para reformar el Estado. Ovidio reclama (más bien proclama: su poesía canta y no pide) la felicidad personal; no mediante fórmulas políticas, ideológicas, económicas o religiosas, sino estrictamente mediante el amor corporal. A él se subordinan todos esos otros órdenes de la existencia. De ahí nace

---

255 Su retrato del político romano cuando capta y compra votos del pueblo (con regalos, estrechando sus manos) es implacable y está hecho, curiosamente, a traves de la imagen del enamorado, al que Ovidio aconseja que se gane a los esclavos de su amada: «Saluda a cada uno por su nombre / (nada pierdes). Estrecha sus humildes /manos, en tu campaña, con las tuyas». *Ars* 2, 253-254, y nota *ad loc.* Es frecuente en su poesía el desprecio por los políticos.

256 El individualismo se remontaba a Calímaco y era una característica de los elegíacos romanos.

257 Augusto había impulsado una política de restauración religiosa, recuperando antiguos cultos y rituales. Ovidio tiene poemas que siguen esa línea, en *Amores* (3, 10, sobre los ritos de Ceres; 3, 13, sobre el culto a Juno), que encontrarán su culminación en los *Fastos*. Pero en su obra amorosa reitera las muestras de incredulidad religiosa, cuando no de impiedad o sacrilegio (a modo de ejemplo, véase *Ars* 3, 616: «para burlarla, ven a mis rituales» —*sacra*— y nota *ad loc.*; el acto sexual es irreverentemente llamado *Veneris mysteria*, «los misterios de Venus», en *Ars* 3, 609; sobre los templos como lugar propicio para el amor: *Ars* 3, 635 y ss.).

su radical proximidad al hombre actual. Recordemos, por otra parte, que su poesía no es más que la expresión de un modo de vida generalizado al menos entre ciertos sectores sociales, como lo demuestra el análisis formal y semiótico (género, metro, tópicos): Ovidio polariza el discurso de los elegíacos romanos, lo convierte en enseñanza que se propaga, y sufrirá en su persona el desagrado del régimen hacia ese género de literatura y de vida. Como en cualquier civilización, el hecho de reclamar la libertad individual, el cuerpo y la cultura como modos de comunicación y la felicidad como territorio estrictamente personal (lo que en definitiva supone el desprecio del sistema político) es en sí misma —como ya advirtieron los epicúreos— una actitud política. Más aún si ese modelo se defiende mediante un transmisor cultural tan potente (ninguno lo superaba) como era en el mundo antiguo la literatura[258].

¿El amor como una de las bellas artes?

A menudo se interpreta en ese sentido —desde perspectivas actuales— la noción ovidiana de «arte» en el *Arte de amar*. La clave para la comprensión de este concepto reside justamente en el término latino *ars*, que recibió la transferencia, mediante el calco semántico, de los valores del griego τέχνη. *Ars Amatoria* es ante todo una ἐρωτικὴ τέχνη, una técnica del amor. *Ars* despliega, en consecuencia, una finísima gama de

[258] La poesía de la época augústea no es literatura de masas, pero con relación al público pretendido por Ovidio (clase media y alta con análogos niveles de cultura) un tratado en verso podía ser (y de hecho fue, como prueba su destierro) de gran efectividad. Piense el lector que si la literatura era el transmisor cultural más potente, sus peligros para el poder eran similares a los que producen en nuestra época los medios de comunicación que han ocupado su lugar.

matices: es técnica, artesanía, oficio, habilidad, astucia, maña. Y todo ello en primera instancia como una habilidad manual, propia de un artesano (el modelo es Vulcano). Pero *ars* es también la excelencia en ese oficio, la destreza, el ingenio, la creatividad que debe aplicarse —desde un punto de vista intelectual— para ofrecer respuestas culturales a los datos naturales del ser humano (el modelo es el ingenioso Dédalo)[259]. *Ars* también es, por tanto, el virtuosismo en el ejercicio combinado de todas esas posibilidades, en un sentido muy cercano al de «artístico» —y no sólo artesanal. *Ars* es, por metonimia, el tratado que transmite esa experiencia adquirida y la convierte en un valor cultural y social[260].

¿El amor como una de las bellas artes? Flagrante anacronismo, y no sólo por el «dequinceyano» enunciado. Sin embargo, es un anacronismo sólo en parte.

Dos certezas confirman el carácter anacrónico de tal interpretación: en primer lugar, que en la recepción del título ovidiano se ha dado de manera específica la misma evolución que de modo general va de *ars* a "arte", de significar «oficio, técnica» a ennoblecer su acepción como «actividad humana engendradora de placer estético»; en segundo lugar, que el sistema de las artes de la Antigüedad era muy distinto del nuestro.

Por otra parte, no es anacrónico, porque Ovidio integra en cierto modo el amor en el sistema de las artes nobles de su momento. Las *artes ingenuae, artes liberales*, o *bonae artes* son las propias del hombre libre, por oposición a las *artes mechanicae,* los trabajos mecánicos, manuales[261]. El requisito fundamental era ser libre,

---

[259] También presenta acepciones menos nobles. Es a veces la réplica a las malas artes (mañas) de las amadas (*Ars* 1, 435).

[260] Cfr. Solodov, J. B., «Ovid's Ars Amatoria: the lover as cultural ideal», *WS* n. s. 11 (1977), 106-107.

[261] Cfr. el *exemplum* mitológico que aparece en *Ars* 3, 323-324 y la nota *ad loc.*

no buscar beneficios económicos[262], no ejercer ese trabajo con el cuerpo. Pues bien, a pesar de la presencia del cuerpo[263], Ovidio hace de la seducción, del encuentro amoroso un ejercicio propio del hombre libre, una práctica ennoblecedora del ser humano, un exponente de la *urbanitas*, de la elegancia, de la facilidad para la entrega, un canto a la belleza del cuerpo. El romano libre y con recursos dispone de *otium*, ocio para dedicarse a la cultura. Para el poeta elegíaco, la cultura es sinónimo de la entrega al oficio amoroso[264].

El arte del amor es en Ovidio una suma de artes y se sitúa en la cumbre de un original «sistema». En primera instancia es una suma de artes, de destrezas puramente físicas o psicológicas: del arte de reír, de llorar, de bailar, de cantar, de hablar... Todas ellas presididas por la noción del fingimiento, del disimulo, actitud de la que emana su constante inmoralidad: «el arte, si está oculto, tiene efecto»[265]. Es suma de artes también por su curiosa integración de las artes liberales. Ovidio aconseja al amante: «No te preocupe poco el cultivar / tu mente con las artes liberales / y aprender con soltura las dos lenguas».[266] Explícitamente nombrará la elocuencia (fruto de la retórica), pero se consideraban propias del hom-

---

[262] La dedicación es simultánea al oficio poético en el modelo vital de los elegíacos: «Tampoco nos afecta la ambición / ni el ansia de tener. Rendimos culto / al lecho y la penumbra, menospreciando el foro». Cfr. *Am.* 2, 18, 3-4.

[263] No sólo en las técnicas para cuidarlo, tanto el hombre como la mujer, sino en la práctica misma del amor: no estamos ante una concepción espiritual del erotismo.

[264] También para una buena realización «artesanal» o, si se quiere, «artística» del acto sexual: *Ars* 2, 730.

[265] *Ars* 2, 313. El fingimiento se extiende al acto amoroso (en el que la mujer frígida ha de simular el orgasmo) o a conductas interesadas, como cuidar de la amada enferma con aparente solicitud, para después obtener sus favores. Los personajes ovidianos cumplen años cuando quieren (para obtener regalos), tienen sueños favorables cuando quieren, lloran o ríen cuando quieren.

[266] *Ars* 2, 121-122. Las dos lenguas son latín y griego.

bre libre[267] también: gramática, dialéctica, aritmética, geometría, música y astronomía. El amor no se incorpora a ese catálogo como una más de las *bonae artes*, sino que todas ellas se ven incorporadas, como artes parciales, al arte de amar y se ponen al servicio de la seducción. Por último, el *Arte de amar* ovidiano es una suma de las artes culturales y literarias que le precedieron: de las artes de la agricultura de Hesíodo o Virgilio, de las artes de los venenos de Nicandro, de las artes astrológicas de Arato, del *ars uenatoria* de Gratio, o las artes amatorias parciales de Elefántide, Filénide, Tibulo o Propercio, del arte de la filosofía y la naturaleza de Lucrecio, de las artes retóricas ciceronianas[268]. Tratamientos parciales de todos estos aspectos, con referencias más o menos claras a sus modelos, se encuentran en la didáctica de Ovidio. En definitiva, el arte de amar se convierte, para los lectores que disponen de tiempo y capacidad para ello, en un arte de vivir, aprendido mediante la literatura. Eso sitúa al tratado ovidiano, emitido desde el núcleo de la clasicidad, en el centro mismo de la idea del hombre occidental. Es un concepto del amor fundado en la tradición literaria, que se inserta culturalmente en ella y que se transmite socialmente dentro (a través) del discurso literario. En ello ha radicado su dilatada perduración. Por ello, su supervivencia como tratado —no como mero poema «arqueológico»— ha ido paralela a la pervivencia de la literatura como modelo y soporte de la formación del hombre occidental.

Perduración de Amores *y* Arte de amar *en la literatura posterior.*

Gozaron de gran difusión ya entre sus contemporáneos, como él mismo atestigua en *Am.* 3, 12, 7 y ss., al hablar de la celebridad que ha logrado Corina: *fallimur,*

---

[267] Aunque Isidoro de Sevilla haga derivar *liberales* de *liber*, «libro».
[268] Véase más arriba el apartado «La didáctica».

an nostris innotuit illa libellis?, «¿Me equivoco o se ha hecho / ella famosa gracias a mis libros?». Su éxito se mantuvo entre las generaciones inmediatamente posteriores, como prueba la atención —aunque sea para emitir juicios negativos— que le dedican Séneca el Retórico, Quintiliano, Veleyo Patérculo o Tácito[269]. Versos de *Amores* y del *Ars* se han conservado en los muros de Pompeya, escritos por manos anónimas, lo que da cuenta de la extraordinaria aceptación de estas obras[270].

En el terreno estrictamente literario, es considerado durante toda la Antigüedad (clásica y tardía) uno de los poetas capitales de Roma, y como tal se aprecian sus huellas, entre otros, en Manilio, Lucano, Silio Itálico[271], Séneca (tanto en su producción trágica como epigramática), Rutilio Namaciano, Prudencio[272], Draconcio[273]... Su difusión no se limita a los poetas, como demuestra el testimonio de Jerónimo[274].

Más tarde, y aunque su peso específico en el canon de autores es menor, no deja nunca de ser estudiado. Isidoro lo menciona[275] en sus *Etimologías*. En la Inglate-

---

269 Véase más arriba nota 114 en el apartado «Retórica».

270 Son más de 700 las citas en los *Carmina latina Epigraphica*. Cugusi, P., «*Carmina latina Epigraphica* e tradizione letteraria» 44 (1982), 65-107. Véase *Ars* 1, 475-476.

271 Véase cómo Silio Itálico imita el vuelo de Ícaro no de las *Metamorfosis*, sino del *Ars* (*Punica* 12, 98): *pennarum remis et non felicibus alis / turbida plaudentem uidit freta*, «Con los remos de las plumas y con alas infortunadas».

272 Evenepoel, W., «La présence d'Ovide dans l'oeuvre de Prudence», en *Colloque Présence d'Ovide*, (R. Chevallier ed.), París, 1982, 165-176. Sobre la obra amorosa véase pág. 172: *diues amator* es usado por Prudencio; el sintagma aparece en *Am.* 1, 8, 131, y el tema de Dánae en 3, 8, 29 y ss.

273 Bouquet J., «L'imitation d'Ovide chez Dracontius», *Colloque Présence d'Ovide*, *o. c.*, págs. 177-188. Como suele ser tónica general, en Draconcio las obras amorosas de Ovidio ocupan el segundo lugar después de las *Met.* (pág. 179). *Vid.* también págs. 180-181.

274 *In Ion.* 2, 2 y su relación con *Am.* 3, 12, 33-34. En *Epist.* 123 cita *Am.* 3, 2, 83, considerándolo un verso difundido: *uersiculus ille uulgatus*.

275 *Etym.* 11, 3, 38 se refiere a *Ars* 2, 4.

rra de los siglos VII y VIII es tan leído como Virgilio, Horacio y Propercio.

La prueba de la difusión de Ovidio en esa época es su presencia en las bibliotecas conventuales y episcopales de Francia, Italia, Inglaterra... Así el *Ars Amatoria* se encuentra en los estantes de Reichenau desde el año 850[276]. En Inglaterra, Juan de Salisbury, secretario del arzobispo de Canterbury, llama a Ovidio, evocando un verso del poeta, «aquel que llenó no la urbe, sino el orbe con sus sensuales amores»[277]. No falta, frente a la aceptación mundana del poeta, la reacción antiovidiana en algunos sectores de la Iglesia, especialmente los monacales[278].

Con independencia de los juicios morales, siempre estuvo valorado entre los grandes de la literatura antigua. A principios del siglo XI el francés Aimerico, dentro de su clasificación basada en los metales, lo incluye entre los nueve autores de oro[279].

En la Edad Media coincide la culminación de la poesía medieval con la concesión a Ovidio de la primacía sobre los demás poetas de la Antigüedad y, en opinión de Fränkel, ello no puede ser una mera casualidad[280]. De ese modo el siglo XII se convierte en una auténtica

---

276 Sabot, A.-F., «Présence d'Ovide au XIIe siècle: poésie latine élégiaque, lyrique provençale», en *Colloque, o. c.*, 241-260; pág. 243.

277 Juan de Salisbury, *Policratius*, 3, 11: *ille qui non urbem sed orbem lasciuis impleuit amoribus.* A.-F. Sabot, *art. cit.*, pág. 243. El modelo es el verso 174 de *Ars* 1: *...atque ingens orbis in Vrbe fuit.*

278 Guillermo de Saint-Thierry, *De Natura et Dignitate Amoris,* (1, 2) «L'art d'aimer est l'art des arts, mais ce n'est pas Ovide qui nous l'enseigne, c'est la nature et Dieu, auteur de la Nature». Citado por A.-F. Sabot *(ibidem)*, quien también nos informa en la pág. 245 de la curiosa falsificación que un monje hace de *Ars* 2, 683-4 (véase mi nota *ad loc.*) para exculpar a Ovidio de cualquier duda de sodomía.

279 Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina,* México 1976=1955 (1948[1]), pág. 656.

280 Fränkel, H., *Ovid. A Poet between Two Worlds,* Berkeley, 1969, pág. 2.

aetas ovidiana[281]. Las menciones y citas de Ovidio en esta época son tan numerosas que, como afirma Sabot, «enumerarlas resultaría fastidioso»[282]. Es conocido e imitado por los escritores que se sirven del latín pero también por los trovadores y por los poetas del norte de Francia. «Ovidio fue el más francés de los escritores latinos, y por eso constituyó la más poderosa influencia clásica sobre la naciente literatura francesa»[283]. En la correspondencia amorosa que intercambiaron, Abelardo cita un verso de los *Amores* (3, 4, 17) y Heloísa un pasaje del *Ars Amatoria* (1, 233 y ss.)[284]. La producción erótica de Ovidio resulta decisiva para la configuración literaria del amor cortés[285]: de modo general el conjunto de su obra, que incluye numerosas leyendas amorosas, pero específicamente el *Ars Amatoria* y los *Amores*. El vasallaje *(domnei)* del enamorado hacia su dama traslada la relación del *seruitium amoris*, tan frecuente en la elegía latina y en nuestro poeta, y lo relaciona con el término *domina* empleado en ella para la

281 Según la difundida denominación de L. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen. II Einleitung in die lateinische Philogie des Mitellalters*, Múnich, 1911, (P. Lehmann ed.), pág. 113. Cfr. Fogarty, C. V., *The Aetas Ovidiana. The influence of Ovid on Latin Literature of the twelfth Century*, Tesis, Fordham Univ. Nueva York, 1973; Rand, E. K., *Ovid and his influence*, Boston, 1925 (reimpresión Nueva York 1963); Munari, F.,*Ovid im Mittelalter*, Zürich-Stuttgart, 1960; Viarre, S., *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XIIe et XIIIe siecles*, Poitiers, 1966.

282 *Art. cit.* pág. 244. A veces se modifica no sólo la forma discursiva del tratado (pasándolo a prosa) sino incluso su significación misma en las relaciones de amor, al someterlo a una moralización como la efectuada por Andrés Capellán en su *De amore*. Cfr. Finoli, A. M., *Artes amandi, da Maître Élie ad Andrea Cappellano*, Milano, 1969.

283 Highet, G., *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, 1978 (1949[1]), t. I, pág. 102.

284 Véase Rand, E.K., *Ovid and his influence*, Boston, 1925, páginas 132-133.

285 G. Highet le dedica el capítulo «Ovidio y el amor romántico» (*o. c.*, t. I, págs. 99-108); cfr. Dupin, H., *La courtoisie au Moyen Age d'après les textes du XIIe et du XIIIe siècles*, París, 1931.

amada[286]. El *Concilio de Ramiremont,* un poema del siglo XII, relata una reunión de monjas que deliberan sobre los amantes. La lectura con que abren sus sesiones, a modo de evangelio es «los preceptos de Ovidio, doctor egregio»[287]. La traducción que realizó Chrétien de Troyes del *Ars Amatoria* se ha perdido, pero se conservan otras cuatro, entre las que destaca la de Maître Élie por sus anacronismos y actualizaciones típicamente medievales: el París de la época y sus lugares más propicios para la seducción han sustituido a las descripciones urbanísticas que de la Roma augústea ofrece Ovidio[288]. En España exhibe la impronta ovidiana el *Cancionero de Ripoll*[289]. El siglo XIII lleva a su punto máximo la fama de nuestro poeta. Los dos autores sucesivos del *Roman de la Rose* lo citan y parafrasean reiteradamente desde el inicio del poema[290]. Su *auctoritas* como poeta y tratadista amoroso es indiscutible. Dante lo sitúa junto a Homero, Horacio, Virgilio y Lucano[291]. Alfonso X el Sabio en la *General Estoria* menciona —además de traducir algunas de sus obras— la gran producción de nuestro poeta, «sus muchos livros que fizo»[292].

---

286 Es opinión de Highet (*ibid.*) de la que discrepa totalmente M.R. Lida (*o. c.*, pág. 355), no sólo en cuanto a Ovidio, sino en general a los elegíacos latinos. Sin embargo, la capital importancia del amor udrí no tiene por qué excluir la de la elegía latina, especialmente en esta *aetas ouidiana*.

287 «*Lecta sunt in medium - quasi euangelium, / praecepta Ouidii, - doctoris egregii*». La encargada de la lectura es Eva de Danubrio, monja «*potens in officio / artis amatoriae*» .

288 Cervantino *avant la lettre* es el *De tribus puellis:* sus dísticos elegíacos refieren el sueño erótico de un clérigo, que de tanto leer a Ovidio, experimenta la visión de tres hermosas doncellas. Sabot, A.-F., *art. cit.* , pág. 248.

289 Moralejo, J.L. (ed.), *Cancionero de Ripoll*, Barcelona, 1986.

290 *Roman de la Rose* 37-38 «*Ce est li Romanz de la Rose / où l'* art d'amors *est toute enclose*». Aproximadamente seiscientos versos del discurso de la Vieja están tomados de *Ars* 3. La distancia en el tiempo permite al autor incluir a Ovidio en la versión de un pasaje en que éste mencionaba a Homero (cfr. nota a *Ars* 2, 279-280).

291 *Inferno* IV, 88 y ss.

292 *General estoria* , parte IV. Citado por M. R. Lida, *o. c.*, pág. 127.

En el siglo XIV Chaucer recuerda a Corina, seguramente la protagonista de los *Amores*[293]. También es importante el sello ovidiano en Bocaccio[294]. No hay que olvidar el *Ovid moralisé* (1316-1328), a pesar de que sea una traducción de las *Metamorfosis*, ya que la actitud que refleja es la que suele mantenerse en ese tiempo con las obras amorosas de Ovidio, al entretejer comentarios de moral cristiana sobre el poema[295].

A ese respecto, la figura de Juan Ruiz se hace especialmente grata, por ser uno de los más fieles perpetuadores del modelo literario y vital ovidiano. La influencia del pelignio le llega por dos vías: una, directa, en la medida en que el Arcipreste había leído el *Ars Amatoria* en el original y lo adapta libremente en su obra, incluso cuando a falta de título, alude a ella al comienzo (estrofa 13) de modo muy ovidiano:

> Tú, Señor e Dios mío, que al omne formeste,
> enforma e ayuda a un tu arcipreste,
> que pueda fazer Libro de buen amor aqueste
> que los cuerpos alegre e a las almas preste. [296]

Ovidio, en efecto, en el primer dístico del *Ars* se refiere a su libro describiendo su contenido de tratado amoroso:

---

[293] *Anelida and Arcite*, 21: «*First folow I Stace, and after him Corinne*». Highet, G., *o. c.* t. I, pág. 155. Véase también Curtius, E.R., *o. c.*, págs. 370 y ss.

[294] En la aparición de Venus desnuda y cubierta sólo por una delgada túnica (que evoca claramente la Corina de *Am.* 1, 5), en *Fiammetta* 3, hacia la mitad, según señala Highet, *o. c.* t. I, pág. 148.

[295] Entre la producción ovidiana recurre también a las *Heroidas* y los *Fastos*.

[296] Como es sabido, esta alusión, y otra en la estrofa 933 sirvieron a R. Menéndez Pidal («Título que el Arcipreste de Hita dio al libro de sus poesías», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 2, [1898], págs. 106-108) para proponer el título actual, aceptado sin discusión. Apuntemos que la polémica sobre el título de la obra del Arcipreste guarda también cierta similitud con la que afectó al tratado ovidiano (*Ars Amatoria/ Ars Amandi*).

Si entre el público alguno no conoce
el arte de amar, lea este poema
y tras leer el poema, ame instruido.

Otra tradición, indirecta y específica, llegó a Juan Ruiz a través del *Pamphilus de amore*, comedia medieval que gozó de gran popularidad, y que partía del poema 1, 8 de *Amores*, protagonizado por la alcahueta Dipsas, digna predecesora de la Trotaconventos del Arcipreste[297].

Del siglo XIV es la traducción en prosa al griego, realizada en Bizancio, de extensos fragmentos de *Amores* y *Ars Amatoria*, y que se conoce como *Ovidiana Graeca*[298].

M. R. Lida sugiere una posible influencia del «poema más divulgado de Ovidio, *Arte de amar*» en las inmortales *Coplas* de Jorge Manrique (1440-1479): «cómo se pasa la vida/ cómo se viene la muerte/ tan callando», que podría haber sido sugerido por *Ars* 2, 670: *iam ueniet tacito curua senecta pede*[299]. En esa época, es Ovidio —por las *Metamorfosis*— el poeta latino más traducido al español[300].

El *Trionfo d'Amore* de Petrarca sigue detalladamente la presentación del diosecillo que se hace en *Amores* 1, 2[301],

297 Sabot, A.-F., *art. cit.* , págs. 246-8. Como antecedentes del *Libro de Buen Amor* puede los *Amores* puede verse además del poema 1, 8 (sobre la alcahueta), el 3, 8, 55-56, n. 16 (contra el dinero).

298 Véase más adelante n. 341.

299 *Vid.* nota a ese verso.

300 Lida, M.R., *o. c.*, pág. 372.

301 Por ello la preciosa ilustración del Triunfo del Amor, que —con trazado aún medieval— realizó el miniaturista Francesco di Antonio del Cherico (segunda mitad del siglo XV, Milán, Biblioteca Trivulziana, Ms. 905, f. 151 v.) para la obra de Petrarca, es válida también para el poema ovidiano. Véase la reproducción en Canali, L., *Ovidio. Amori*, (L. Canali trad.; L. P. Wilkinson introd.), Milano, 1985, ilustración entre las págs. 39-42. Apunto la posible influencia de Ovidio sobre el poema «Triunfo del amor» de Vicente Aleixandre en la n. 8 de *Am.* 1, 2.

y será después imitado en España por el Marqués de Santillana en su *Triunphete de amor*[302].

El *Arte de amar* es conocido, al menos como título, por los poetas de los cancioneros[303]. Un conocimiento más profundo (a pesar de la deformación moralizante, que ya se había vuelto tradicional) demuestra el *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena. En los albores del Renacimiento, el personaje de la alcahueta (*Am.* 1, 8), que ya para Ovidio tenía precedentes en el teatro, volverá a la forma dramática y alcanzará con ella su culminación humana, llamándose ahora Celestina, en la magna obra de Fernando de Rojas[304].

La permanencia de Ovidio es tónica general durante los siglos XVI y XVII en toda Europa. No hay que descuidar a este respecto su influencia en las artes figurativas: la *Iconología* de Cesare Ripa (1593) recoge un verso del *Arte de amar* para fundamentar la imagen alegórica de la Amistad[305]. Los ecos de un mismo verso de *Amores*

---

302 Los elegíacos latinos, y singularmente Ovidio, el más célebre de ellos durante toda la Edad Media, fueron predecesores, como se ha dicho, del amor cortés y a través de él de la concepción petrarquista del amor. Es el concepto de la amada ideal, la *domina* , cuyo nombre se hace famoso gracias a la obra de su poeta enamorado. Así pareció intuirlo Francisco de Figueroa, poeta de nuestro «postbarroco», quien dirá en su versión libre de Ovidio: «Haréte en verso eterno más famosa / que hizo Ovidio cantando a su Corina / Dante a Beatriz, Petrarca a Laura hermosa». De la *Carta que el divino Figueroa a una mujer que pedía mucho; imitando una de Ovidio que empieza Qualis ab Eurota* [*Am.* 1, 10] reproduce dos fragmentos F. Socas en la reciente edición de Ramírez de Verger, A.-Socas, F., *o. c.*, pág. LXVII. Cfr. también Menéndez Pelayo, M., *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, Madrid, 1951, t. VII, pág. 320.

303 V. Cristóbal (en su traducción: Cristóbal Lopez, V., *Ovidio. Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Madrid, 1989, págs. 148-150) explica la conversión del título que entonces se daba al libro (*Damante*, contracción de *De amante*) en nombre de autor (en el *Cancionero de Baena* y en el *Triunphete de Amor*).

304 Menéndez y Pelayo, M.,*Orígenes de la novela*, vol. III, Madrid, 1903, págs. XLII-LIII.

305 «Va descalza para mostrar que está solícita y pronta a servir, pues

pueden rastrearse en la obra de Erasmo, y a través de éste, en Rabelais[306]. Cristopher Marlowe, desde el centro mismo del drama y la poesía isabelinos, publica hacia 1597 una traducción de los *Amores*: un interés del que probablemente no está ausente la proximidad de la obra a las formas teatrales. Ovidio fue el autor clásico preferido de Shakespeare, hasta el punto de que el primer libro que escribió y publicó lleva como epígrafe un dístico de *Amores*[307]. El Renacimiento francés le concederá especial atención, al ser uno de los principales modelos para los poetas de la Pléyade.

La obra más leída de Ovidio durante el Renacimiento español sigue siendo las *Metamorfosis*. Ello no es óbice para que puedan rastrearse huellas de su poesía amorosa en Garcilaso, Gutierre de Cetina, Aldana, o Castillejo. Este último da muestras de una particular simpatía por Ovidio, y es posiblemente el autor de la primera traducción castellana de los *Amores*, según apunta V. Cristóbal[308].

---

no se debe rehuir la inocomodidad cuando de ayudar al amigo se trata; como dice Ovidio en *El arte de amar*: "*Si rota defuerit, tu pede carpe uiam*"». («Si estás sin carro, emprende a pie la marcha»). Tomo la cita de Gombrich, E. H., «*Icones symbolicae*», en *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1986 (=1973) (1948[1] en inglés), 213-296, pág. 229. La traducción del verso de Ovidio es mía.

306 Chomarat, J., *art. cit.*, págs. 276-280. Es el famoso de *Am.* 3, 4, 17 ***nitimur in uetitum semper cupimusque negata***, que apoya la necesidad de una educación más libre en el pensamiento de Erasmo. Es éste un buen conocedor de los *Amores*: en una de sus cartas afirma que, a semejanza de lo que le ocurre a Ovidio con las mujeres (*Am.* 2, 4), a él le agrada el estilo de todos los autores, pues cada uno tiene su atractivo. En la abadía ideal de *Gargantúa* (cap. 57), la regla «haz lo que quieras» viene justificada por una traducción literal del verso ovidiano.

307 *Venus y Adonis*. En *Romeo y Julieta*, pone en boca de ésta el verso 633 de *Ars* 1 (véase nota *ad loc.*).

308 Para la influencia de las obras amorosas de Ovidio en la literatura española puede verse el documentado trabajo de V. Cristóbal (Introducción a *o. c.*, págs. 146-180), que sintetizo aquí. En el soneto 17 de Garcilaso (vv. 9-11) Herrera quiso ver en el sueño como imagen de la muerte una reminiscencia de *Am.* 2, 9 b, 41. Gutierre de Cetina, en «Horas alegres que pasáis volando», ofrece relación con *Am.* 1, 13

Debió existir en España una traducción del *Ars Amatoria* entre 1559 y 1583, pues el *Catalogus* del inquisidor Quiroga (Madrid, 1583) prohíbe la obra «en romance o en otra lengua vulgar solamente», mientras que en 1559 el inquisidor Valdés no había aludido a ella[309]. Las obras del Siglo de Oro español reflejan la «vitalidad y fuerza de la tradición ovidiana»[310], y la fuerza didáctica del *Ars* se mantiene. Por ello, y ante la interdicción inquisitorial, los autores considerarán el prestigio ovidiano de distintos modos, sea aceptándolo, como hace Lope, o negándolo, como harán Tirso y Calderón[311]. Por su parte, Cervantes optará por dejar en latín los versos del *Ars* (3, 405-6) que cita en *El Licenciado Vidriera*, con lo que salva la prohibición de traducirlos.

Se aprecian también vestigios ovidianos en la poesía amorosa de Quevedo. V. Cristóbal advierte sobre la recreación de motivos de los *Amores*[312].

Señalemos aquí que la variedad de los *Amores* y el *Ars* desborda en su influencia los límites de la obra amo-

---

(ruegos a la Aurora) , según Cristóbal (*o. c.*, pág. 155), quien se ocupa de Castillejo en las págs. 158-164. Esa primera traducción de *Am.* se produce en los versos 2682-2800 del *Sermón de amores,* que conforman una paráfrasis de *Am.* 1, 9 (tópico de la *militia amoris).* También se aprecian de *Am.* 1, 10 en *Diálogo de mujeres* 2783-5 y 2798-2819; de *Am.* 3, 11 b en *Obras de amores* 2, y en la *Querella al amor;* de *Am.* 1, 2 en *Obras de amores.*

309 Lida, M.R., *o. c.*, pág. 380.

310 Fränkel, H., *o. c.*, pág. 2 n. 7 .

311 Lope de Vega, *Si no vieran las mujeres* 2, 10: «de amor son hasta los libros/que leo, si bien yo soy/el Arte de amar de Ovidio». Tirso: «*De arte amandi* escribio Ovidio/pero todo es falsedad». Calderón, *No hay burlas con el amor:* «ni el "Arte Amandi" pedí/el "Remedio Amoris" sí». Cristóbal, V., (*o. c.*, págs. 164-166). Obsérvese cómo los *Remedia amoris* sí gozan del favor de los autores.

312 *Am.* 1,13 influye en el soneto «Habiendo llamado a su zagala Aurora...»; *Am.* 2, 10 en «Filosofía con que intenta probar que a un mismo tiempo puede un sujeto amar a dos» y «Verifica la sentencia de arriba en dos afectos suyos». Hay comienzos paralelos en el *Ars* y en «Nueva filosofia de amor...». Un comentario de estas y otras similitudes se hallan en el citado estudio de Cristóbal, V., págs. 169-175.

rosa quevedesca, y se deja notar también en la producción satírica o funeraria del gran poeta castellano. Un ejemplo de su poesía funeraria: en la «Canción a la muerte de Don Luis Carrillo», lamenta la muerte del joven poeta describiéndola como naufragio y, al mismo tiempo, como vuelo de Icaro:

Miré ligera nave
que, con alas de lino, en presto vuelo
por el aire süave
iba segura del rigor del cielo
y de tormenta grave.

El episodio de Ícaro es tratado en el *Arte de amar* y en las *Metamorfosis*, pero sólo en el primero hay una aplicación sistemática al vuelo del léxico de la navegación. La preeminencia que, sin embargo, suele concederse a las *Metamorfosis*, hace que Turner no señale la influencia del *Ars*[313].

---

313 Turner, J. H., The myth of Icarus in Spain Renaissance Poetry, Londres, 1976, págs. 130 y ss. Por la misma razón considera *(ibíd.*, pág. 13) «slightly incongruous» los versos «Por mares de esplendor navegas luces / con blandos remos, Ícaro atrevido» de Polo de Medina *(Obras completas*, Murcia, 1948, pág. 25). Para justificarlos apela a las interpretaciones racionalistas que explicaban el vuelo como una fuga en barco. Es cierto que se da una incongruencia con respecto a las *Metamorfosis*, pero no con respecto al *Ars*, donde «remos» forma una serie léxica sistemática (cfr. González Iglesias, J. A., «El neologismo...», art. cit., concretamente el apartado «Del vuelo de Ícaro al léxico de la aviación», págs. 70-79). Hierónimo Barrionuevo y Peralta, en su *Fábula de Ícaro*, lleva a cabo una complicada recreación barroca del pasaje del *Ars*:

De la manera que el cerúleo campo
el caballo naval corre ligero
y entre la espuma cana vuela franco
sin tropezar en nada muy severo,
oyéndose del uno y otro banco
crujir juntos el hierro y el madero,
de esta suerte los dos en compañía,
al padre el hijo alegre le seguía.

El sistema de imágenes queda así:

Más significativa es a este respecto su poesía satírica. Las ironías y diatribas de Ovidio contra el dinero se prestan con gran propiedad a ser asumidas por la vena satírica de Quevedo, quien, al igual que Ovidio, las engarza en un tópico netamente amoroso como el *paraklausithyron*. Así en el romance *[Advertencias de una Dueña a un Galán pobre]*:

El rico está en toda parte,
siempre a propósito viene:
No hay cosa que se le esconda
no hay puerta que se le cierre.

Quevedo no ha hecho sino alterar la voz. Aquí habla la mujer, que muestra su preferencia por el rico (mientras que en Ovidio era el amante pobre el que se quejaba de esa misma preferencia), pero las expresiones guardan gran similitud con *Am.* 3, 8, 7-10:

Aunque cálidamente me elogió,
se le cerró la puerta al elogiado:
(...)
He aquí que un nuevo rico, (...)
es preferido a mí. [314]

La interpretación de Quevedo en algún pasaje puede calificarse de genial, como sucede en el tratamiento que da al mito de Dánae y que se inspira, a mi juicio, en el mismo poema, *Am.* 3, 8 (vv. 29-34). Como se sabe, Júpiter se convirtió en lluvia de oro para unirse a esta don-

---

«cielo» = «campo» (=«mar»)
«aparato volador» = «caballo» (=«nave»)
«crujir de hierro y madero» = metonimia por «remar» (=«mover las alas»).

[314] La avaricia de las mujeres en el amor, tan lamentada por Ovidio, es recogida por Quevedo en otros pasajes: por ejemplo el soneto [*Pronuncia con sus nombres los trastos y miserias de la vida*] v. 4: «En creciendo, la amiga y la sonsaca» (Véase el comentario de Crosby en Quevedo, F. de, *Poesía varia*, [J. O. Crosby ed.], Cátedra, Madrid, 1982², pág. 362).

cella, encerrada por su padre en una torre inexpugnable. Ovidio describe esa unión con crudeza, atribuyendo la entrega de la doncella al valor económico del oro en forma de monedas. La anfibología del pasaje se concentra en el término *sinus:* (v. 34). *Praebuit ipsa sinus:* «ella misma le ofreció ...». *Sinus* significaba «el regazo, las entrañas, o incluso el útero» (es decir, le ofreció su sexo), pero también era pliegue de la túnica donde se guardaba el dinero «ella misma le puso el bolsillo para que pagara». Ambos sentidos coexisten, y uno precede al otro: primero cobró y luego se entregó. Traladar el término *sinus* resulta por tanto extremadamente difícil. Pues bien, Quevedo acierta de lleno[315]:

Volvióse en bolsa Júpiter severo;
Levantóse las faldas la doncella
Por recogerle en lluvia de dinero.

El verso «levantóse las faldas la doncella» transmite las dos acepciones: recoger el dinero, y entregarse sexualmente. Mantiene, además, como sucedía en Ovidio, la preeminencia temporal y conceptual de la primera sobre la segunda. Cambiando el anacronismo de las faldas por la túnica romana, he mantenido su hallazgo:

Júpiter, advertido de que no hay
nada que tenga más poder que el oro,
él en persona fue
el pago corruptor de la doncella.
Mientras no había ganancia,
inflexible era el padre, ella severa,
de bronce los postigos y de hierro la torre.

[315] Versos 9-11 del soneto *[A Apolo, siguiendo a Dafne],* que comienza «Bermejazo Platero de las cumbres». El general descuido de la obra amorosa de Ovidio induce a Crosby a ignorarla como modelo, de modo que apunta solamente la *Oda* 3, 16 de Horacio, mucho más serena en su crítica (cfr. sus notas a Quevedo, F. de, *o. c.*, pág. 363).

Pero tan pronto como, sabiamente,
se derramó el adúltero en regalos,
se levantó la túnica ella misma
y dio lo que le habían mandado dar. [316]

Ovidio es el gran predecesor de los poetas barrocos en el tratamiento «desmitificador» del mito: descreimiento, tono frívolo, ingenio en las interpretaciones, son compartidos por todos ellos[317]. Así, a propósito de Cupido, Góngora parece tomar como modelo distintos poemas de los *Amores*, en la estrofa 1 y en el estribillo de su romance *Ciego que apuntas y atinas:*

1 Ciego que apuntas y atinas
caduco dios y rapaz
(...)
Déjame en paz amor tirano,
déjame en paz.

se perciben los ecos de las súplicas de Ovidio en *Am.* 1, 2 al implacable hijo de Venus:

Para nada la guerra es necesaria: (21)
tregua y paz te suplico.
No malgastes tus fuerzas conmigo, vencedor. (50).

En las estrofas 2 y 3, trata Góngora el tema de la *militia amoris:*

---

[316] Véase *Am.* 3, 8, notas 11 y 12.

[317] F. Socas ofrece ejemplos de las «imitaciones más serviles» de poetas menores: como Jerónimo Camargo de Zárate (mediados del siglo XVII), que realiza una suerte de *contaminatio* entre *Am.* 1, 5 y *Am.* 3, 7. La traducción posterior de los *Amores*, realizada por Francisco de Figueroa, oscila entre la fidelidad al original y la recreación libre. Véase más arriba n. ... y Ramírez de Verger, A.-Socas, F., *o. c.*, págs. LXV-LXVII. Allí mismo (págs. LXVIII-LVXIV) se ofrecen diversas imitaciones (o coincidencias) con los *Amores* ovidianos, de autores anónimos, y de factura tanto culta como popular.

2 Baste el tiempo mal gastado
que he seguido a mi pesar
tus inquietas banderas,
forajido capitán.
Perdóname, Amor, aquí
pues yo te perdono allá [318]

3 Amadores desdichados
que seguís milicia tal,
decidme, ¿qué buena guía
podéis de un ciego sacar?

No quisiera dejar pasar la ocasión sin comentar algo a propósito del célebre verso de Góngora (*Polifemo*, verso 39):

infame turba de nocturnas aves

en el que Dámaso Alonso advirtió, con su extaordinaria finura para el comentario, el efecto de oscuridad que provocaban las dos sílabas tónicas «-tur-». No creyó nuestro sagaz crítico y poeta que el modelo de Góngora hubiese sido la *Araucana* («y las noturnas aves van turbando»), como se había sugerido, y pensó mejor que la fuente del cordobés para el «vocalismo lóbrego de las aves agoreras» eran los clásicos, concretamente Séneca, que presenta ya una sílaba —*tur*—, y el gemir de las aves[319]:

Hic uultur, illic luctifer bubo gemit...

Tal vez la fuente de Séneca (y / o de Góngora) fuera

[318] Es posible que haya influencia de Ovidio en el uso del término "ventaja", *commoda* en *Ars* 1, 131 (véase nota *ad loc.*).

[319] Séneca, *Herc. Fur.* 687. Alonso, D., *Góngora y el Polifemo*, Madrid, 1980=1974[6], págs. 61-63; más detalladamente analiza la estrofa en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1950 (en las págs. 325-332 de la 4ª ed.).

Ovidio, en *Am.* 1, 12, 19-20, cuando describe un árbol maldito[320]:

> *illa dedit* ***tur****pes raucis bubonibus umbras*
> *uol****tur****is in ramis et strigis oua tulit*

> infames sombras dio a los roncos búhos,
> y los huevos del buitre y el vampiro
> en sus ramas sostuvo.

El siglo siguiente (en un sentido amplio) seguirá recurriendo a las dos obras que nos ocupan. Parece detectarse un descenso en su influencia[321], lo que no impide que se produzca, en palabras de V. Cristóbal[322], «la más fiel recreación que se ha hecho en nuestras letras del *Ars Amatoria*»: el *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín, obra que recibió también el veto inquisitorial. Su casticismo, a veces muy alejado de la delicadeza del modelo, no carece de aciertos, como hacer que el espectáculo propio para la seducción sea la corrida de toros, en vez del circo romano. Su hijo Leandro preferirá como modelo los *Amores* (1, 5), invocados vívidamente para describir en sus cartas un encuentro amoroso en Roma[323]. Muy distinto tono y calidad tienen las recrea-

---

[320] Nótese que el dístico ovidiano tiene las dos sílabas —*tur*—, y que *turpes* guarda bastante semejanza fónica con «turba» y significa exactamente «infames». Está, además la presencia del buitre, *uolturis*. Por otra parte, sobre la posible relación entre *coma* «cabellera de los árboles» en *Amores* y *Ars Amatoria* y el uso de «greña» en el *Polifemo* de Góngora («troncos robustos son a cuya greña») remito a González Iglesias, J. A., «El neologismo en el discurso literario», *art. cit.*, páginas 58-60.

[321] Señala F. Socas la escasa influencia observable en la poesía española del XVIII: Cadalso confiesa haber leído «de Ovidio y Garcilaso la terneza». Jovellanos pone un verso de *Amores* (3, 1, 2) como epígrafe a una epístola poética. Ramírez de Verger, A.-Socas, F., *o. c.*, página LXXI, n. 103, y Reyes, R., *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, 1988, págs. 138 y 169, respectivamente.

[322] Cristóbal, V., *o. c.*, pág. 178.

[323] Cristóbal, V., *o. c.*, págs. 175-179, y «Nicolás Fernández de Moratín, recreador del *Arte de amar*», *Dicenda* 5 (1986), 73-87. Para la car-

ciones de estas mismas obras por otros autores, como el *Ars* en el tratado *De l'amour* de Sthendal o los *Amores* en las *Elegías Romanas* de Goethe, quien «amaba a Ovidio más que a ningún otro poeta erótico romano»[324].

La escisión entre discurso poético y discurso científico sobre el amor

El siglo XIX trae en el ámbito artístico el Romanticismo, que se alejará considerablemente de lo clásico, al tiempo que autores como Ovidio pasan al dominio de los filólogos. Estos últimos irrumpen en el dominio de las ciencias humanas, cuyo panorama se ve también alterado por la aparición de la sociología (con su estela de disciplinas sociales) y la psicología, a lo que se suma la creciente expansión de las ciencias experimentales. El siglo XX no ha hecho más que desarrollar esas tendencias[325], añadiéndole la eclosión de los medios de comunicación de masas. Como resultado de todo ello se ha modificado sustancialmente la posición del discurso literario en el conjunto de los discursos culturales, y también se ha alterado la consideración de la poesía en el

---

ta de Leandro: Fernández de Moratín, L., *Epistolario,* (R. Andioc ed.), Madrid, 1973, pág. 171 (carta nº. 47).

324 Highet, G., *o. c.,* t.II, pág. 138. También Goethe combina la realidad de sus amores juveniles en Roma con la adaptación del dístico elegíaco y los temas, así como con el recurso a la mitología. Además, el epígrafe de las *Römische Elegien* está tomado de *Ars Amatoria* 1, 33.

325 Aún se da ocasionalmente la influencia en ámbitos artísticos de la obra amorosa ovidiana. Creo que el tratamiento que se da en *Am.* 3, 8 a Dánae está presente en el cuadro de Gustav Klimt *El mito de Dánae* (1907-1908), que la representa recibiendo una lluvia de oro en forma de monedas. La *Oda* 3, 16 de Horacio me parece descartable como modelo por ser mucho menos plástica. Más arriba he apuntado que el Triunfo del Amor de *Am.* 1, 2 puede haber influido en el poema *Triunfo del Amor* de Vicente Aleixandre. Por otra parte, la felicidad de *Am.* 1, 5, en la que el amor está libre de todo dramatismo, sintoniza a la perfección con el espíritu de algunos poemas del *Cántico* guilleniano. Pero muy posiblemente sean sólo coincidencias.

sistema de la literatura. El viejo mito de Prometeo sigue pesando sobre la transmisión especializada de los conocimientos[326]. El hombre, cada hombre, necesita que sus instintos naturales sean completados por determinadas pautas culturales, y la conducta amorosa y sexual no es ajena a ello[327]. Pero el encargado socialmente de transmitir esos datos de la cultura no es ya el poeta. Obras como *Más allá del principio del placer* de S. Freud, *El arte de amar* de E. Fromm o *Enamoramiento y amor* de F. Alberoni[328] son claro testimonio de ello[329]. De modo singular la obra de Fromm sintetiza en su homonimia con la de Ovidio el trasvase que se ha operado entre los géneros discursivos. El peso de la representación cientifista se aprecia incluso en obras de clara vocación literaria, como el *Corydon*, de A. Gide[330]. Psicólogos, sociólogos, antropólogos, médicos, periodistas, profesores, se han ido haciendo cargo de la codificación de la conduc-

---

326 Sólo estuvo exenta de esa transmisión la mítica pareja primera. Así lo declara Ovidio en el *Arte de amar* (2, 479-480): «Lo que tenían /que hacer, sin maestro, solos lo aprendieron. / Sin ayuda ninguna de tratados / llevó Venus a cabo su dulce obra».

327 A pesar de que haya opiniones contrarias: véase en nota *supra* la de Guillermo de Saint-Thierry. Su misma apelación a la naturaleza y a Dios (frente al *Ars* ovidiana), hecha desde un texto literario, confirma la intervención de la cultura en este campo.

328 Los análisis freudianos han trascendido el ámbito especializado y por diversas vías han influido decisivamente en la concepción actual de la sexualidad. Téngase en cuenta que, por ejemplo, *Más allá del principio del placer* data de 1920. Alberoni, F., *Enamoramiento y amor*, Barcelona, 1982 (1ª ed. en italiano 1979).

329 Es cierto que en la Antigüedad autores como Aristóteles, Galeno o Artemidoro examinaron el amor y el sexo con un enfoque científico, pero su público y su aceptación no interferían en modo alguno con una obra como el *Ars Amatoria*.

330 A pesar de su título virgiliano, el autor (excelente poeta) opta, para este análisis de las normas del sexo y la cultura, por la prosa y por el género del diálogo, mucho más adecuado a sus intenciones. Más lejos llega en la adopción del discurso científico un autor tan cercano al mundo literario como Michel Foucault. Su *Histoire de la sexualité*, t. I-III (París, 1976-1984) es decididamente antropológica y extraliteraria.

ta amorosa; ellos son quienes definen su prototipo y aseguran su perduración mediante libros, cursos o programas divulgativos.

Al modificarse, como un caleidoscopio, el mosaico que acoge los discursos culturales, la superposición entre algunos se hace imposible, porque media entre ellos una distancia que antes no existía. Eso sucede hoy entre poesía y didáctica[331]. *Los trabajos y los días* de Hesíodo, las *Geórgicas* de Virgilio, el propio *Arte de amar* fueron logrados frutos de ese cruce[332]. En las obras de Ovidio el lector hallará algunas constantes (biológicas y culturales) del erotismo. Una riquísima gama temática que aúna desde un mismo enfoque y en un mismo discurso[333] aspectos que hoy se nos ofrecen fragmentados por las distintas disciplinas científicas o divulgativas. Con una importantísima diferencia (¿ventaja?) con respecto a cualquiera de ellas: Ovidio, en su condición de poeta, basa —o al menos dice que basa— las enseñanzas de su tratado en el conocimiento que nace de la experiencia personal (no de la erudición científica)[334]. No importa que esa biografía previa sea cierta o que se trate sólo de la acumulación de sabiduría tradicional codificada en forma de tópicos literarios (que no son sino un lenguaje del que dispone). Lo importante es que para el lector esa afirmación es suficiente. Ese mismo lector no espera —ni tolera— que un psicólogo o un médico ba-

---

[331] No entre teoría sobre el amor y didáctica, como demuestran algunas de las obras citadas.

[332] Otros condicionamientos —en gran medida ideológicos— invalidan actualmente a la poesía para temas que en la Antigüedad le otorgaron su máximo esplendor. ¿Quién emprendería hoy la escritura de una *Ilíada* o una *Eneida?* Unos condicionamientos que, sin embargo, no rigen para la novela o el cine.

[333] A su vez síntesis de dos discursos culturales y literarios llenos de autoridad: el de la elegía porque era el discurso poético que hablaba de la subjetividad amorosa en Roma, y el didáctico, como formalización para la enseñanza de conocimientos.

[334] Gil-Albert, J., *Obra completa en prosa. 10. Breviarium vitae*, Valencia, 1985, pág. 588.

sen (o digan que basan) su modelo del erotismo en sus peripecias personales. Sí, en cambio, seguirá aceptando la verdad individual del poeta cuando éste se presenta como tal. Véanse las palabras autobiográficas de Juan Gil-Albert, llenas de certidumbre: «En primer lugar, tengamos en cuenta que yo soy un intuitivo. Y que lo que voy a decir es de mi cosecha propia. No es por tanto, que yo sepa sobre lo que os digo todo lo que se sabe y lo que se escribió. No soy un sabio ni un profesor, mucho menos un erudito; soy un poeta». No quisiera omitir, por su excepcionalidad y por su analogía con el proceso ovidiano, el caso de Emmanuelle Arsan. Tras alcanzar fama mundial con *Emmanuelle*, su autobiografía amorosa (literaria —es decir, ideal—, parcial y fragmentaria, como la ovidiana) ha emprendido una intensa actividad divulgativa y didáctica, cuya credibilidad se funda ante todo en su experiencia. Para transmitir su modelo del erotismo recurre a veces al poema[335], combinado con una prosa original y eficaz, de la que no excluye el género del diálogo[336].

[335] Otros autores, como Henry Miller, o D. H. Lawrence, no han emprendido luego la difusión divulgativa de sus modelos de erotismo. Obsérvese que nos referimos a novelistas. El ejemplo de E. Arsan me parece aún más interesante precisamente por su cultivo, aunque sea ocasional, de la poesía erótica con valor didáctico. Nos se olvide, por último, que he hablado de analogía en el proceso literario e intelectual, y no de influencia.

[336] Ya en *Emmanuelle* había un importante ingrediente didáctico, con algún personaje asimilable al *praeceptor amoris* de la elegía. Su éxito de masas se consolida cuando la obra fue trasladada al cine. Véanse algunos de sus artículos (y poemas) divulgativos recogidos en Arsan, E., *Toute Emmanuelle*, París, 1978. Lógicamente una obra como ésta no ocupa un lugar específico en el actual sistema de discursos. Sin ser aceptada plenamente como literatura, tampoco se la considera como ciencia. No es de extrañar que haya llegado a semejanzas con el discurso ovidiano también en el contenido: «En un mot, l'artiste est, de tous nous, le plus proche de la vérité» (pág. 124); «toute action érotique est recherche de vérité. Les hommes et les femmes qui pratiquent la franchise en amour, qui cherchent à accroître la part de l'imagination dans leurs relations sexuelles, qui pensent que les vertus ancien-

El más antiguo de los manuscritos que contienen las obras amatorias de Ovidio es del siglo IX. Designado como R, es el *Parisinus Latinus* 7311 *(Regius)*. Faltan en él los *Amores* (que sólo están representados por la elegía 1, 1 y los cinco primeros versos de la 1, 2), así como las *Heroidas*. Suple ambas carencias el ms. P, *Parisinus Latinus* 8242 (*Puteanus*), datable en los siglos IX/X. Es una copia de una hipotética segunda parte de R.

Dos manuscritos del siglo XI se suman a este cuadro inicial: el S, *Sangallensis* 821, procedente del monasterio de Sankt Gallen, en Suiza, contiene —salvo unas pequeñas pérdidas—[337] los *Amores* completos y los versos 1-230 de *Ars*. La «aparición» del manuscrito Y (*Berolinensis Hamiltonensis* 471) hace treinta años ha representado un acontecimiento en el panorama de los textos ovidianos y constituye una interesante muestra de los avatares a los que se ve sometida la transmisión de un autor. A pesar de que ya era conocido previamente, una catalogación equivocada lo había atribuido al siglo XIV, lo que le había privado de interés para los editores de Ovidio. Sólo en 1963 Franco Munari fijó su verdadera fecha (el siglo XI) y definió su importancia[338]: próximo a P+R y a S, está más cerca de los dos primeros, aunque presente también coincidencias con el segundo. Por el valor de algunas de sus lecturas, es superior a S y en ocasiones a P+R, los dos que son anteriores a él.

---

nes du couple, du mariage, de la famille sont susceptibles de révision, le pouvoir a fortement raison d'en avoir peur!» (págs. 125-126; véanse los poemas en págs. 162-168).

337 Faltan unas páginas en el centro del libro I y al final del III.

338 Un estudio completo de la cuestión lo ofrece el propio Munari, F., *Il Codice Hamilton 471 di Ovidio*, Roma, 1965. En las págs. 65-68 se encuentran los argumentos para agruparlo con los *antiquiores*. Véanse también las reflexiones de Kenney, E. J., «First Thoughts on the Hamiltonensis», *CR* 16 (1966), 267-271.

Por lo que se refiere al *Ars Amatoria*, han de tenerse en cuenta también dentro del grupo de los *antiquiores* dos códices que aportan información parcial. El O (*Oxoniensis Bibl. Bodl. Auct. F.4.32*), del siglo IX, contiene sólo el libro I del *Ars*. Por su parte, el b (Bambergensis M.V. 18), del siglo X, nos ha transmitido sólo pasajes fragmentarios.

En consecuencia, se supone un arquetipo común para los *antiquiores* (α) que sería un códice escrito con letra minúscula en Francia en torno al 800. En él se hallarían todas las obras amorosas de nuestro poeta junto con las *Heroidas*.

La base para establecer el texto de Kenney[339] son, pues, los citados manuscritos *antiquiores*. Intermedio entre éstos y los *recentiores*, tanto por sus lecturas como por su cronología es el ms. A (*Londinensis Mus. Brit. Add.* 14086), escrito a principios del siglo XII (en torno al año 1100).

Como complemento a algunas lecturas deficientes o erróneas actúan los *recentiores*, de los siglos XII y XIII. Esta «clase» se agrupa bajo la notación (β)[340] que, por sus semejanzas con S, parecen provenir como él de una rama distinta que PR. Están de acuerdo estos *recentiores* en ofrecer los versos 466-471 de *Ars* 1, que ROY omiten. Sin embargo, su diversidad apunta a que no proceden de una fuente única. Por ello, las lecturas alternativas de

---

339 Kenney, E. J., «The Manuscript Tradition of Ovid's *Amores, Ars Amatoria* and *Remedia Amoris*» *CQ* n. s. 12 (1962), 1-31; en la página 12 puede consultarse el *stemma* que propone. Cfr. Tränkle, H., «Textkritische und exegetische Bemerkungen zu Ovids *Ars Amatoria*», *Hermes* 100 (1972), 387-408.

340 En 1974 Kenney propuso que deberían clasificarse mejor como «non α», dada la muy probable ausencia de un origen único (Kenney, E.J., *The Classical Text*, Berkeley, California, 1974, pág. 134). Más información sobre los *Amores*, en McKeown, J. C., *Ovid: Amores... I*, Liverpool, 1987, y las ediciones de Booth, J., *o. c.* y Ramirez de Verger, A.,-Socas, F., *Ovidio. Obra amatoria I: Amores*, (texto latino de A. Ramirez de Verger, traducción de F. Socas), Madrid, 1991.

los *recentiores* adquieren verdadero peso sólo cuando se da unanimidad o mayoría entre ellos (circunstancia notada por Kenney como ω, frente a la notación s que asigna a una lectura que se da en pocos o en uno solo de ellos).

Los siglos XIV y XV conocen una proliferación de copias de Ovidio en el Renacimiento italiano, pero sus numerosos errores los hacen prácticamente intrascendentes para la fijación del texto[341]. De esos dos siglos son los que conservan en España. Sólo uno de ellos, el *Escorialensis Q. I.* 14[342], entró en el cotejo realizado por Kenney para su edición de Oxford[343].

341 Digno de mención entre los *recentiores* es el Napolitano *Cod. Neap. Gr. II C 32*, que entre diversos autores y obras presenta fragmentos de considerable extensión de *Amores* y *Ars*. Se trata de una traducción en prosa al griego realizada por un bizantino en el siglo XIV, y se la conoce como *Ovidiana Graeca*. Cfr. Kenney, E. J., «A Bizantine Version of Ovid», *Hermes* 91 (1963); Kenney, E. J.-Easterling, P. E., *Ovidiana Graeca. Fragments of a Byzantine Version of Ovid's Amatory Works*, Cambridge, 1965.

342 Es de principios del siglo XIV y contiene fragmentos variados, entre ellos algunos de *Amores, Ars Amatoria* y *Remedia Amoris*. *Cf.* Rubio, L., *Catálogo de los manuscritos clásicos existentes en España*, Madrid, 1984, pág. 623. También Cristóbal, V., *o.c.*, págs. 183-184 y Ramírez de Verger, A.,-Socas, F., *o. c.*, págs. XLV-XLVI.

343 Véase más recientemente: Arcaz, J., *Las obras amatorias de Ovidio en los manuscritos de España*, Universidad Complutense, Madrid, 1990, tesis doctoral inédita. Las lecturas más relevantes que ofrecen por lo que se refiere a los *Amores* pueden consultarse en el aparato crítico de la edición de A. Ramírez de Verger (Ramírez de Verger, A.,-Socas, F., *o. c.*).

ESTA TRADUCCIÓN

La traducción que ofrecemos está en verso, y pretende ser fiel. Aspira sólo a que el lector recuerde que los originales eran poemas. Algo que no le resultará difícil en las elegías individuales de *Amores*, ya que tanto por sus temas como por su extensión han tenido continuidad y paralelos en la lírica posterior. Más arriesgado es el *Arte de amar*. En él la forma poética es fundamental por dos razones: 1) para que no se borren sus fronteras con relación a los tratados didácticos en prosa; 2) para mantener su integración en el género elegíaco. Ésta integración era la que le concedía eficacia, puesto que la elegía se reconocía culturalmente como un discurso con indiscutible autoridad y tradición para tratar el asunto amoroso.

El verso básico ha sido el endecasílabo, con el que alternan esporádicamente alejandrinos y más raramente heptasílabos, sin rima[344]. En conjunto, el procedimiento no sólo no es nuevo[345], sino que puede considerarse tan

---

344 En algunos pasajes, por lo general descriptivos, la serie es alejandrinos. En el *Arte de amar*, que tiende al poema continuo y abunda en consejos y engarces lógico-didácticos, las series de endecasílabos han resultado más extensas que en los *Amores*.

345 Cfr. Castrillo, C. - Cortés, R., «Problemas de traducción de lírica latina. La *Oda a Pirra*», *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae* (José L. Melena ed.), Vitoria, 1985, 333-347. Para la inserción de la traducción en la teoría literaria: Bjornson, R., «Translation and Literary Theorie», *Translation Review* 6 (1980), 12-16.

clásico en nuestras letras como lo era el dístico elegíaco en el latín de Ovidio[346].

No he buscado, pues, una imitación de la métrica cuantitativa[347]. Sí, aunque muy limitadamente, de las aliteraciones o de algunas figuras morfológicas, semánticas y sintácticas, que suelen señalarse en nota[348]. El verso pone de relieve también algunas intertextualidades significativas[349].

Las diferencias con el latín son numerosas. Ante todo, mayor extensión. El dístico latino rara vez se cumple en dos versos castellanos. Por lo general llena un «terceto», y, en ocasiones hasta cuatro versos[350], agrupaciones lo suficientemente amplias como para acoger la complejidad constructiva del dístico. Hay, además, muchos más encabalgamientos entre las unidades equivalentes a cada dístico.

«Todo paso de una lengua a otra implica evidentemente una recontextualización»[351], ya que las lenguas

---

346 «Yo anhelé alguna vez la vasta respiración de los psalmos o de Walt Whitman; al cabo de los años compruebo, no sin melancolía, que me he limitado a alternar algunos metros clásicos: el alejandrino, el endecasílabo, el heptasílabo». Borges, J. L., *Obras completas,* Buenos Aires, 1974, pág. 976 (es el prólogo a *Elogio de la sombra*).

347 Cuando los versos eran autológicos he procurado mantener la alternancia hexámetro/pentámetro mediante el correlato alejandrino/endecasílabo, que guarda cierta proporción. En esos casos he reservado el alejandrino para los versos que hablan de la épica, más solemenes y largos, como el primero de *Am.* 1, 1 (*Arma uiolentaque bella parabam edere:* «Las armas y las guerras violentas me aprestaba / a cantar»), y el endecasílabo para el pentámetro como verso elegíaco, más ligero y con menos sílabas (un pie menos): *Am.* 1, 1, 4: *dicitur atque unum surrupuisse pedem,* «rio y le arrancó un pie a escondidas». (Compárese con *Am.* 2, 18, 1-4, y con los otros poemas programáticos; también, por ejemplo la evocación de Virgilio en *Am.* 1, 15, 25).

348 El verso permite acogerse a soluciones precedentes, como la de Quevedo en el mito de Dánae (*Am.* 3, 8, 29-34) o evocar a Góngora en *Am.* 1, 12, 19-20, y algún otro juego.

349 Por ejemplo «Por desceñida túnica velada» en *Am.* 1, 5, 9 y *Ars* 1, 529, *tunica uelata recincta.* (Compárese también con *Am.* 3 1, 51; 7, 81).

350 «Terceto»: *Ars* 1, 475-476. Cuatro versos: *Am.* 1, 10, 63, 64; 3, 8, 65-66.

351 Schaeffer, J. M., *o.c.*, pág. 145.

forman parte de esferas culturales heterogéneas. Esto afecta también a la presentación gráfica de un poema. Entre corchetes he puesto título a las elegías de *Amores*, que no los llevaban. En el *Ars Amatoria* ese mismo procedimiento supone una intrusión mayor: los títulos se han aplicado a los núcleos temáticos o episodios en que suele fragmentarse, pero que son ajenos al poema original[352]. Para una interferencia de este tipo el traductor cuenta con dos disculpas: la tradición, y el propósito de orientar al lector, que tendrá así un acceso más fácil a los textos.

Otra intervención que traiciona al original es la intercalación de espacios blancos entre distintos segmentos de cada poema (a veces dividiendo un mismo verso). Se engendran de este modo párrafos distintos, acordes con las unidades de sentido. Este formato gráfico, frecuente en la poesía moderna, fragmenta la secuencia métrica latina, que se basaba, como hemos dicho, en la sucesión ininterrumpida de dísticos elegíacos. En la versión castellana se encontrarán vestigios de las partículas y giros que marcaban la estructura del texto en latín. Si, para acercar la poesía al lector se traslada el poema de una lengua a otra y de una métrica a otra, creo que también alcanzará su benevolencia este cambio en la presentación visual[353].

---

[352] Los enlaces sintácticos y temáticos del texto recordarán al lector que Ovidio dividió el *Arte de amar* solamente en tres libros, y salvaguardarán la continuidad que buscaba el autor.

[353] Con los nombres propios y patronímicos no he seguido un solo criterio. He tendido a conservar los nombres griegos femeninos en *-as* o *-is*: Dipsas, Cipasis, Biblis, del mismo modo que uso Palas o Ártemis. Algunos han sido resueltos mediante una perífrasis: *Cnosis*: «mujer de Cnosos»; *Phasias* o *Phasis* «la que nació a la orilla del río Fasis», o «la mujer que nació cerca del Fasis». En cuanto a los nombres latinos, sólo una precisión: el nieto de Augusto, C. César aparece designado como Cayo César y no como Gayo. A pesar de que esta última transcripción es más fiel fonéticamente, he preferido conservar Cayo, que es la forma en que suele conocerse el *praenomen* de su «antepasado» Cayo Julio César (tío abuelo de Augusto) y fundador de la dinastía de los Césares.

El texto latino que se ha traducido es el de E.J. Kenney en su edición oxoniense[354], con las siguientes variantes que se comentan en las notas correspondientes[355]:

KENNEY		TEXTO SEGUIDO
	Amores	
	1, 7, 48:	
ad mediam (mediae zona tulisset opem)?		*ad mediam? mediae zona tulisset opem*
	1, 8, 67:	
noctem;		*noctem?*
	1, 9, 25:	
nempe		*saepe*
	2, 8, 11	
(Thessalos		*Thessalos*
	2, 8, 14	
putem?)		*putem?*[356]
	3, 5, 28:	
procul		*procul!*
	Ars Amatoria	
	1, 133:	
sollemnia		*sollemni* *
	1, 558:	
reges		*reget*
	2, 254:	
ambitiose,		*ambitiose,* *

[354] Kenney, E. J., *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris,* Oxford, 1977 (=1961).

[355] Más de la mitad afectan sólo a la puntuación. Del resto, dos han sido aprobadas por el propio Kenney hace tiempo.

[356] He suprimido los paréntesis que encierran los versos *Am.* 2, 8, 11-14 siguiendo el criterio de Booth, J., *Ovid. The Second...,o.c.*, páginas 46 y 135.

* Ambas lecturas (en un principio conjeturas) fueron aceptadas por Kenney después de su edición: se vieron, en efecto, confirmadas por el testimonio que aportó la «aparición» en 1963 del ms. Y (Hamilto-

	3, 273:	
analemprtrides		*analectrides*
	3, 490:	
habent		*habet*
	3, 575:	
grauis		*breuis*
	3, 665:	
quid sapiens faciet? stultus quoque munere gaudet		*quod sapiens faciet stultus quoque; munere gaudet*[357]

Se ha conservado en la traducción la numeración de los versos que presenta el original latino, de acuerdo con el texto de Kenney.

---

nensis) y su posterior comentario por Munari. Véase Hollis, *ad loc.*, y la pág. XXII de su introducción.

[357] *Quod* es la conjetura de Ehwald. La puntuación es la de Bornecque, a cuya edición remito.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dejar constancia, en primer lugar, de mi agradecimiento a Carmen Codoñer, que me propuso la traducción de estos poemas, y me animó a concluirla.

Doy también las gracias a mis compañeros del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Salamanca, que de maneras diversas me han ayudado. Muy especialmente a Asunción Hernández Vázquez, que iluminó este trabajo con su conocimiento de la literatura griega, y a Susana González Marín y Agustín Ramos Guerreira, que revisaron generosamente las traducciones.

A Sebastián García Garrido, de la Universidad de Málaga, que realizó en Florencia las ilustraciones que acompañan al texto.

A mi hermano Raúl, que me ayudó en la localización de algunos títulos de la bibliografía. Y a mis padres.

BIBLIOGRAFÍA

Repertorios bibliográficos

COLETTI, M. L., «Rassegna bibliografico-critica degli studi sulle opere amatorie di Ovidio dal 1958 al 1978», *ANRW* II 31.4, Berlín-Nueva York, 1981, 2385-2435.

PARATORE, P., *Bibliografia ovidiana,* Sulmona, 1958.

PASQUALETTI, O.- MANZO, A., «Rassegna critica di bibliografia ovidiana. I-II», *Aevum* 47, 1973-305-317.

PRIDIK, K. H., «Bibliographie zu den *Carmina amatoria* (1936-1968)», en ZINN, E. (ed.), *Ovids...*, 110-160.

Las ediciones o traducciones de V. Cristóbal (1989), J. C. McKeown (1989), J. Booth (1991) y A. Ramírez de Verger-F. Socas (1991) ofrecen bibliografías que pueden completar estos repertorios.

Ediciones, traducciones y comentarios de Amores *y* Ars Amatoria

AGUIRRE TORRES, M., El *arte de amar. Ovidio* (incluye los *Amores*), México, 1978.

BARELLI, E., *Ovidio. L'arte d'amare* (texto latino, ilustrado por A. Maillol, con un estudio de S. Mariotti), Milán 1989[8].

BARSBY, J., *Ovid: Amores Book I,* (Edición, traducción y comentario), Oxford, 1973.

BERTINI, F. *Amori,* Milán, 1983.

BONIFAZ NUÑO, R., *Ovidio. Arte de Amar. Remedios del amor,* México, 1975.

BOOTH, J., *Ovid. The Second Book of Amores,* (Edición con traducción y comentarios), Warminster, 1991

BORNECQUE, H., *Ovide. Les Amours,* París, 1966 (= 1930).
—, *Ovide. L'art d'aimer,* París, 1980 (= 1924).
BRANDT, P., *P. Ovidi Nasonis Amorum libri tres,* Leipzig, 1963 (=1911)
CANALI, L., *Ovidio. Amori,* (texto bilingüe, introducción de L. P. Wilkinson), Milán, 1985.
CIRUELO, J. I., *Ovidio. Arte de amar. Remedios del amor,* Barcelona, 1979.
CRISTÓBAL LÓPEZ, V., *P. Ovidio Nasón, Amores, Arte de amar, sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor,* Madrid, 1989.
GREEN, P., *Ovid. The Erotic Poems. The Amores. The Art of Love. Cures for Love. On Facial Treatment for Ladies,* Nueva York, 1992.
HERRERO LLORENTE, V. J., *Ovidio. Arte de amar,* Madrid, 1963.
HOLLIS, A. S., *Ovid. Ars amatoria. Book I,* (Edición con introducción y comentarios), Oxford, 1977.
HOLZBERG, N. VON, *Liebeskunst. Ars Amatoria,* Múnich, 1985.
KENNEY, E. J., *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris,* Oxford, 1977 (=1961).
KENNEY, E. J.-MELVILLE, A. D., *Ovid. The Love Poems,* (traducido por A. D. Melville, con introducción y notas de E. J. Kenney), Oxford, 1990.
LENZ, F. W., *P. Ovidi Nasonis Ars Amatoria cum appendice ad Remedia pertinente,* Turín, 1965.
—, *Ovid. Die Liebeselegien,* Berlín, 1965.
LÓPEZ SOTO, V., *Ovidio. Arte de amar,* Barcelona, 1974 (con texto latino).
MCKEOWN, J. C. *Ovid. Amores. Text Prolegomena and Commentay in four volumes. I: Text and prolegomena,* Liverpool, 1987.
—, *II: A Commentary on book one,* Leeds, 1989.
MONTERO CARTELLE, E., *Ovidio. Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino,* Madrid, 1987.
MUNARI, F., *P. Ovidi Nasonis Amores,* Florencia, 1970 (= 1951).
PALACIOS MARTÍN, A., *Ovidio. Amores,* Badajoz, 1988.
RAMÍREZ DE VERGER, A.,-SOCAS, F., *Ovidio. Obra amatoria I: Amores,* (texto latino de A. RAMÍREZ DE VERGER, traducción de F. SOCAS), Madrid, 1991.
ROY, B., *L'art d'amours, trad. et comm. de l'Ars Amatoria d'Ovide,* Leiden, 1974.
RUBIO, L., *Ovidio. El arte de amar. Apuleyo. El asno de oro,* (ensayo preliminar de F. Umbral), Barcelona, 1978.

SUÁREZ DE FIGUEROA, D., *P. Ovidio Nasón. Elegías de amores puros y del nogal*, Madrid, 1732.

Una amplia relación de traducciones al español se encuentra en la de V. Cristóbal (1987).

Estudios que afectan a Amores *y* Ars Amatoria

Acta conventus omnium gentium Ovidianis studiis fovendis. Tomis 25-31 Augusti 1972, Bucarest, 1976.
ADAMS, J. N., *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, 1982.
AHERN, C. F. *Ovidius ludens. Poetry, love and the opposition of nature and culture in the amatory poems*, tesis, Yale University New Hawen, 1983. Cfr. *DA* 44 (1984) 3055 A.
ALBRECHT, M. VON, «Ovide et ses lecteurs», *REL* 59, 1981, 207-202.
—, «Ovide imitateur de Tibulle», *LEC* 51 (1983), 117-124.
ALBRECHT, M. VON - ZINN E. (eds.), *Ovid*, Darmstadt, 1968.
ALLEN, A. W., «Elegy and the classical attitude towards love» *YCIS* 7 (1950), 255-277.
—, «Sincerity and the Roman Elegists», *CPh* 45 (1950), 145-160.
ANDRÉ, J. M., «Les Élegiacs Romains et le statut de la femme», en *L'Élegie Romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion*, París, 1990, (A. Thill ed.) 51-61.
ANDRONICA, J. L., *A Comparative Study of Ovid's Treatment of Erotic Themes in the different genres of his Poetry*, Baltimore, 1967.
ARNALDI, F., «La retorica nella poesia di Ovidio», en HERESCU, N.I. (ed.), *Ovidiana*, 23-31.
—, *et alii* (eds.), *Studi Ovidiani*, Roma, 1959.
ATHANASSAKI, L., «The Triumph of Love and Elegy in Ovid's *Amores* 1, 2», *MD* 28 (1992), 125-141.
—, *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano di Sulmona del 1958*, I-II, Roma, 1959.
AXELSON, B., «Der Mechanismus des ovidischen Pentametesschlusses. Eine mikrophilologische Causerie», en HERESCU, N.I. (ed.),*Ovidiana*, 121-135.
BARDON, H., «Ovide et le baroque», en HERESCU, N.I. (ed.),*Ovidiana*, 75-100.
—, «Sur l'influence d'Ovide en France au 17ème siècle», *Atti*... II, 69-83.
BARSBY, J., *Ovid*, Oxford, 1978.
BAUER, J. B., «Hieronymus und Ovid», *GR* 4 (1975), 13-19.

BENEDIKTSON, D. T., «Pictorial art and Ovid's Amores», *QUCC* 49 (1985), 111-120.

BERMAN, K. E., «Some Propertian imitations in Ovid's *Amores*», *CPh* 67 (1972), 170-177.

BINNS, J. V. (ed.), *Ovid*, Londres-Boston, 1973.

BOER, W. DEN, *Private morality in Greece and Rome*, Leiden, 1979.

BOISSIER, G., *L'opposition sous les Césars*, París, 1875.

BÖMER, F., «Ovid und die Sprache Vergils», *Gymnasium* 66 (1959), 268-288 (= *Ovid*, Darmstadt, 1968, 173-202).

BOOTH, J., «Aspects of Ovid's language», *ANRW* II, 31.4, Berlín-Nueva York, 1981, 2686-2700.

—, «Two notes on the text of Ovid's *Amores*», *CQ*, n. s. 32, 156-158.

BOUQUET, J. «L' imitation d'Ovide chez Dracontius», en CHEVALLIER, R. (ed.),*Colloque...*, 177-188.

CAHOON, L., «The parrot and the poet. The function of Ovid's funeral elegies», *CJ* 80 (1984), 27-35.

—, «The bed as battlefield: erotic conquest and military metaphor in Ovid's *Amores*», *TAPA* 118 (1988), 293-307.

CASTILLO, A. DEL, «La participación femenina en los banquetes y espectáculos romanos como muestra de su actividad social en la obra de Ovidio», *AMal* 4 (1981), 401-405.

CASTRILLO, C., «Elegía», en *Géneros literarios latinos*, (C. Codoñer ed.), Salamanca, 1987, 85-113.

CHEVALLIER, R. (ed.), *Colloque Présence d'Ovide, Caesarodunum*, 17 bis, París, 1982.

CLARKE, W. M., «Intentional alliteration in Vergil and Ovid», *Latomus* 35 (1976), 276-300.

COGNY, D. Y P., «Ovide et le "discours amoureux"», en CHEVALLIER, R. (ed.),*Colloque...*, 383-385.

COPLEY, F. O., *Exclusus amator. A study in latin love poetry*, Madison, 1956.

—, «*Servitium amoris* in the roman Elegists», *TAPA* 78 (1947), 285-300

CORTE, F. DELLA,«Gli *Amores* di Ovidio repudiati», en *Opuscula* XI, Genova, 1988, 91-99.

CRISTOBAL LÓPEZ, V., «En las huellas del *odi et amo*: impacto del poema catuliano en las letras latinas», *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, II, 567-574.

—, «Nicolás Fernández de Moratín, recreador del *Arte de amar*», *Dicenda 5* (1986), 73-87.

CUGUSI, P., «Carmina latina Epigraphica e tradizione letteraria», *Epigraphica* 44 (1982), 65-107.

CURRIE, «Ovid and the Roman Stage», *ANRW* II, 31. 4., Berlín-Nueva York, 1981, 2701-2742.
CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1976=1955 (1948[1])
DAVIS, J. T., «Exempla and anti-exempla in the *Amores* of Ovid», *Latomus* 29 (1980), 412-417.
—, «*Risit Amor.* Aspects of Literary burlesque in Ovid's *Amores*», *ANRW* II 31-4, Berlín-Nueva York,1981, 2460-2504.
—, *Poet as actor in the Amores*, Amsterdam, 1989.
DAY, A. A., *The Origins of Latin Love-elegy*, Hildesheim, 1972 (= Oxford, 1938).
DEFERRARI, R. J.- BARRY, M. I-MCGUIRE, M. R. P., *A Concordance of Ovid*, Washington, 1939.
D'ELIA, S, *Ovidio*, Nápoles, 1959.
—, «Il problema cronologico degli *Amores*», en HERESCU, N.I. (ed.),*Ovidiana*, 210-223.
DICKSON, Th. W. «Borrowed themes in Ovid's *Amores*», *CJ* 59 (1964), 175-180.
DILKE, O.A.W., «La tradition didactique chez Ovide», en CHEVALLIER, R. (ed.), *Colloque...*, 9-15
DÖPP, S., *Virgilischer Einfluss im Werk Ovids*, Múnich, 1968.
DU QUESNAY, I. M. LE M., «The *Amores*», en BINNS, J. W.(ed.), *Ovid*, 1-48.
EVENEPOEL, W., «La présence d'Ovide dans l'oeuvre de Prudence», en CHEVALLIER, R. (ed.), *Colloque...*,165-176.
FABBRI, P., «Ovidio e Dante», *Atti*... II, 199-207.
FERGUSON, J., «Catullus and Ovid», *AJPh* 81 (1960), 337-357.
—, «Notes on some uses of ambiguity and similar effects in Ovid's *Amores* book I» *LCM* 3 (1978), 121-132.
FINK, G., «Ovid als Psychologe. Interpretatorische Schwerpunkte bei der Lektüre der *Ars Amatoria*», *AV* XXVI, 4 (1983), 4-11.
FORBERG, F. C., *Manual of Classical Erotology (De figuris Veneris)*, Nueva York, 1966 (=Manchester, 1884).
FRÄNKEL, H., *Ovid, a poet between two worlds*, Berkeley-Los Angeles, 1949.
FRÉCAUT, J. M., *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble, 1972.
GALINSKY, K., «The Triumph Theme in the Augustan elegy», *WS* n. s. 3 (1969), 75-107.
—, «Some aspects of Ovid's Golden Age», *GB* 10 (1981), 193-205.
GIANGRANDE, G., «Los tópicos helenísticos en la elegía latina», *Emerita* 42 (1974), 1-36 (=*Scripta Minora Alexandrina* 2, Amsterdam, 1981, 463-498).

—, «Hellenistic topoi in Ovid's *Amores*», *MPhL* 4 (1981), 21-51 (=*Scripta Minora Alexandrina* 4, Amsterdam,1985, 515-541).
—, «Motivi epigrammatici ellenistici nell'elegia romana», *Dall'epigramma ellenistico all'elegia romana*, Napoles, 1984, 29-58.
GIOMINI, R., «Ricerche sulle due edizioni degli *Amores*», *Atti*... I, 125-142.
GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. «El neologismo en el discurso literario», *Voces* 3 (1992), 55-81; (págs. 55-69, sobre *comae* en *Am.*; págs. 70-79, «Del vuelo de Ícaro al léxico de la aviación», *Ars* 2, 45-64).
—, «Semiótica autobiográfica en *Amores* y *Arte de amar* de Ovidio», *II Seminario Internacional sobre Literatura y Semiótica: Escritura Autobiográfica. 1992, UNED*, en prensa.
GRANAROLO, J., «Présence d'Ovide et présence de Catulle dans Ovide», en CHEVALLIER, R. (ed.), *Colloque...*, 31-43.
GREEN, P, «Wit, sex and topicality: the problems confronting a translator of Ovid's Love Poetry» *EMC* 30 (1981), 79-96.
GRIFFIN, J., «Augustus and the poets: *Caesar qui cogere posset*» en *Caesar Augustus: Seven Aspects* (F. Millar-E. Segar eds.), Oxford, 1984,189-218.
—, *Latin poets and Roman Life*, Chapell Hill, 1986 (=Londres, 1985).
GRIMAL, P., *L'amour à Rome*, París, 1988 (=1963).
—, «Le troisième chant de *l'Art d'aimer*», *Vita Latina* 92 (1983), 2-10.
HENDERSON, A., *Manifestus deus. Il motivo della teofania nella poesia d'amore di Ovidio*, Sulmona, 1983.
HERESCU, N. I. (ed.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide publiées a l'occassion du bimillénaire de la naissance du poète*, París, 1958.
HIGHAM, T. F., «Ovid and rhetoric», en HERESCU, N. I. (ed.), *Ovidiana*, 32-48.
HIGHET, G., *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, I-II, México, 1978 (1949[1]).
HOLLIS, A. S., «The *Ars Amatoria* and *Remedia Amoris*», en BINNS, J. W.(ed.), *Ovid*, 49-83.
HOLZBERG, N., «Ovids erotische Lehrgedichte und die römische Liebeselegie», *WS* 94 (1981), 185-204.
JACOBY, F., «Zur Entstehung der römischen Elegie», *RhM* 60 (1905), 38-105
JÄKEL, S., «Beobachtungen zur dramatischen komposition von Ovids Amores», *A&A* 16 (1970), 12-28.

JAKOBI, R., *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlín-Nueva York, 1988.

JAMESON, C., «Ovid in the Sixteenth Century», en BINNS, J. W. (ed.), *Ovid*, 210-242.

HERMANN, A., «Versuch einer Aufbauanalyse des 3. Buchs der Ars Amatoria», en ZINN, E. (ed.), *Ovids...*, 29-34.

KENNEY, E. J., «*Nequitiae Poeta*», en HERESCU, N. I. (ed.), *Ovidiana*, 201-209.

—, «The Manuscript Tradition of Ovid's *Amores, Ars Amatoria and Remedia Amores*», *CQ*, 12 (1962), 1-31.

—, «A byzantine version of Ovid», *Hermes* 91(1963), 21 3-227.

—, «First Thoughts on the Hamiltonensis», *CR* 16 (1966), 267-271.

—, «On the *Somnium* attributed to Ovid», *Agon* 3 (1969), 1-14.

—, «Ovid and the law», *YCS* 21 (1969), 243-263.

KENNEY, E. J.-MELVILLE, A. D., *Sorrows of an Exile*. Tristia, (traducido por A. D. Melville, con introducción y notas de E. J. Kenney), Oxford, 1992.

KERSHAW, A., «A! and the elegists: more observations», *CPh* 78 (1983), 232-233.

KLING, H. P., «Zur Komposition des 2. Buchs der Ars Amatoria» en ZINN, E. (ed.), *Ovids...*, 18-28.

KORZENIEWSKI, D., «Ovids elegisches Proömium», *Hermes* 92 (1964), 182-213

KRENKEL, V., «Der Abortus in der Antike», *Erotika* I, *WZRostock*, 20 (1971), 443-451.

KRÓKOWSKI, J., «*Ars amatoria*, poème didactique», *Eos* 53 (1963), 143-156.

KÜPPERS, E., «Ovids Ars Amatoria und Remedia Amoris als Lehrdichtungen», *ANRW* II, 31.4, Berlín-Nueva York, 1981, 2507-551.

LABATE, M., «Tradizione elegiaca e società galante negli *Amores*», *SCO* 27 (1977), 283-339.

—, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa, 1984.

LAMACCHIA, R., «Ovidio interprete di Virgilio», *Maia* 12 (1960), 310-330.

LA PENNA, A., «Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina», *Maia* 4 (1957), 187-209.

LAWRENCE, C. P., «Ovid's humorous use of personification in the Amores», *Aug. Age* 3 (1983-84), 38-49.

LE BONNIEC, H., «Échos ovidiens d'Arnobe», en CHEVALLIER, R. (ed.), *Colloque...*, 139-151.

LEACH, E., «Georgic Imaginery in the *Ars Amatoria*» *TAPA* 95 (1964), 142-154.
LEE, A. G., «*Tenerorum lusor amorum*», en *Critical Essays on Roman Literature: Elegy and Lyric*, Londres, 1962, 147-179.
LEHMANN, P., «Betrachtungen uber Ovidius in Lateinischen Mittelalter», *Atti*... II, 193-198.
LENZ, F. W., «Das Proömium von Ovids Ars Amatoria», *Maia* 13 (1961), 131-142.
—, «Kephalos und Prokris in Ovids Ars Am.», *Maia* 14 (1962), 177-186.
LIDA, M. R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975.
LÖRCHER, G., *Der Aufbau der drei Bucher von Ovids Amores*, Amsterdam, 1975.
LUCK, G., *The Latin love Elegie*, Londres, 1969² (1959¹).
—, *Untersuchungen zur Textgeschichte Ovids*, Heidelberg, 1969.
LÜDERITZ, A., «Aufbau des 1. Buchs der Ars Amatoria», en ZINN, E. (ed.), *Ovids...*, 8-17.
LYNE, R. O. A. M., «*Seruitium amoris*», *CQ* 29 (1979), 117-130.
MACKIE, N., «Ovid and the Birth of Maiestas», en *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus* (A. Povell ed.), Londres, 1992, 83-97.
MARIN, D., «Intorno alle cause dell'esilio di Ovidio», en HERESCU, N.I. (ed.),*Ovidiana*, 406-411.
MARTYN, J. R. C., «Naso- *Desultor amoris* (Amores I-III)», *ANRW* II 31.4, Berlín-Nueva York, 1981, 2436-2459.
MCKEOWN, J. C., «Augustan elegy and mime», *PCPhS* n. s. 25 (1979), 71-84.
—, «*Fabula proposito nulla tegenda meo*: Ovid's *Fasti* and Augustan Politics», en *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, (J. Woodman, J. -D. A. West eds.) Cambridge, 1984, 169-187 y 237-241.
MENÉNDEZ PELAYO, M., *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, VII, Madrid, 1951, 181-333.
MILLER, J. F., «Callimachus and the Ars amatoria», *CPh* 78 (1983), 26-34.
MONTERO CARTELLE, E., *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico*, Santiago de Compostela, 1973.
MONTEVERDI, A., «Aneddotti per la storia della fortuna di Ovidio nel medio evo», *Atti*... II, 181-192.
MORGAN, K., *Ovid's art of imitation: Propertius in the Amores*, Leiden, 1977.
MUNARI, F., «Sugli *Amores* di Ovidio», *SIFC* 23, 113-152 (=*Kleine Schriften*, Berlín, 1980, 32-71).
—, *Ovid im Mittelalter*, Zúrich-Stuttgart, 1960.

—, *Il Codice Hamilton 471 di Ovidio*, Roma, 1965.
MURGATROYD, P., «*Militia amoris* and the Roman elegists», *Latomus* 34 (1975), 59-79.
—, «*Seruitium amoris* and the Roman Elegists», *Latomus* 40 (1981), 589-606.
NADEN, Y., «Catullus sparrow, Martial, Juvenal and Ovid», *Latomus* 43 (1984), 861-868.
NAVARRO ANTOLÍN, F., «Amada codiciosa y Edad de Oro en los elegíacos latinos», *Habis* 22 (1991) 207-221.
OTIS, B., «Ovid and the Augustans», *TAPA* 69 (1938), 188-239.
—, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, 1970.
PAUSA, G., *Ovidio nel medioevo e nella tradizione popolare*, Sulmona, 1924.
PEETERS, F., «Ovide et les études ovidiennes actuelles», en HERESCU, N.I. (ed.), *Ovidiana*, 541-548.
PIANEZZOLA, E., «Conformismo e anticonformismo politico nell' Ars Amatoria di Ovidio», *QIFL* 2 (1972), 37-58.
PICHON, R., *Index verborum amatorius*, Hildesheim, 1966 (=*De sermone amatorio apud Latinos elegiacos scriptores*, París, 1902).
PIERRUGUES, P., *Glossarium eroticum linguae latinae*, Amsterdam, 1965 (=París, 1926).
PLATNAUER, M., *Latin elegiac verse*, Cambridge, 1951.
PURNELLE, C.-SIMART, G., *Ovide. Ars amatoria. Remedia amoris. De medicamine. Index verborum, listes de fréquence. Relevés grammaticaux*, Lieja, 1987.
RAMBAUX, C., *Trois analyses de l'amour. Catulle: Poésies. Ovide: Les Amours. Apulée: Le conte de Psyché*, París, 1985.
RAMÍREZ DE VERGER, A., «Parodia de un elemento ritual en Maximiano (El. V. 87-104)», *Habis* 25 (1984), 149-156.
RAND, E. K., *Ovid and his influence*, Nueva York 1963 (=Londres 1926).
REITZENTSTEIN, E., «Das neue Kunstwollen in den Amores Ovids», *RhM* 84, (1935), 62-88.
ROBATHAN, D. M., «Ovid in the Middle Ages», en BINNS, J. W. (ed.), *Ovid*, 191-209.
RONCONI, A. «Fortuna di Ovidio», *A& R* 29 (1984), 1-16.
ROSTAGNI, A., «L'influenza greca sulle origini dell'elegia erotica latina», *Entretiens Hardt* 2, Ginebra,1953, 58-92.
RUIZ DE ELVIRA, A., «La actualidad de Ovídio», *Simposio sobre la Antiguedad Clásica*, Madrid, 1969, 133-159.
—, «Ovidio y Ariosto», *SicGym* 31 (1978), 417-449.
SABOT, F., *Ovide, poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse: Amores, Héroides, Ars amatoria, Remedia Amoris, De medicamine faciei femineae*, París, 1977.

—, «Présence d'Ovide au XIIe siecle: poésie latine élégiaque, lyrique provençale», *Colloque Présence d'Ovide,* Aris, 1982, págs. 241-260.

SALVATORE, A., «Echi ovidiani nella poesia di Prudenzio», *Atti...* II, 257-272.

SCHEVILL, R., *Ovid and the Renascence in Spain,* Berkeley, 1913 (=Hildesheim, 1971).

SCHRÖTER, W., *Ovid und die Troubadours,* Halle, 1908.

SCIVOLETTO, N., *Musa iocosa. Studio sulla poesia giovanile di Ovidio,* Roma, 1976.

SHULMAN, J., «*Te quoque falle tamen.* Ovid's anti-Lucretian didactics», *CJ* 76 (1981), 242-253.

SOCAS, F., «El problema del interlocutor ficticio en los *Amores* de Ovidio», *Habis* 22 (1991) 223-246.

SOLODOV, J. B., «Ovid on homosexualíty», *EMC* 19 (1975), 79-83.

SOMMARIVA, G., «La parodia de Lucrezio·nell *Ars* e nei *Remedia* ovidiani», *A&R,* 25 (1980) 123-148.

SORIA, C., «El paraclausithyron como presupuesto cultural de la elegía latina», *REC* 8 (1963), 55-94.

SYME, R., *History in Ovid,* Oxford, 1978

THIBAULT, J. C., *The mistery of Ovid's exile,* Berkeley-Los Angeles, 1964[1].

THILL, A., *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personelle a l'époque augustéenne,* París, 1979.

—, (ed.), *L'Élegie Romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion,* París, 1990.

THOMAS, E. «Variations on a military theme in Ovid's Amores», *G&R,* n. s. 11 (1964), 151-165.

TOVAR, A, «El poeta Ovidio en su bimilenario», *Humanitas* 12 (1959), 13-33.

TRACY, V. A., «Ovid and Corinna», *EMC* 21 (1977), 86-91.

—, «Dramatic elements in Ovid's *Amores*», *Latomus,* 36 (1977), 496-500.

—, «Ovid's self-portrait in the Amores», *Helios* 6, 2 (1978-1979), 57-62.

TUPET, A. M., *La magie dans la poésie latine,* Lille, 1976

UNGER, H., *De ovidiana in carminibus Buranis quae dicuntur imitatione,* tesis, Berlín, 1914.

USSANI, V., jr., «Appunti sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo», *Atti...* II, 159-180.

VEYNE, P., *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'occident,* París, 1983.

VIARRE, S., *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XIIe et XIIIe siecles,* Poitiers, 1966.

—, *Ovide. Essai de lecture poétique,* París, 1976

Vitale, M. T., «Catullo negli Amores di Ovidio», *CCC* 1 (1980), 331-347.

Watson, P., «Ovid and cultus. *Ars amatoria* 3, 113-128», *TAPA* 112 (1982), 237-244.

—, «Mythological exempla in Ovid's *Ars Amatoria*», *CPh* 78 (1983), 117-126.

—, «Love as civilicer. Ovid, *Ars amatoria* 2, 467-492», *Latomus* 43 (1984), 389-395.

Wilkinson, P., «Greek influence on the Poetry of Ovid», *Entretiens Hardt* 2, Ginebra, 1953, 223-243 y 244-254.

—, *Ovid Recalled,* Cambridge, 1955

—, *Ovid Surveyed: An Abridgement of "Ovid Recalled" for the General Reader,* Cambridge, 1962.

Wille, G., «Zum Künsterlichen Aufbau von Ovids *Amores*», en *Navicula Tubingensis. Studia in honorem Antonii Tovar,* (J. Oroz, E. Coseriu y C. de Simone, eds.), Tubinga, 1984, 389-443.

Williams, G., *Tradition and Originality in Roman Poetry,* Oxford, 1968.

Wilson, M., «Wasted words: rhetoric and paradox in Ovid's *Amores*», *Classicum* 13, 1987, 5-13.

Wimmel, W., *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit,* «Hermes Einzelschiften», 16, Wiesbaden, 1960.

Wyke, M., «Mistress and metaphor in augustan elegy», *Helios* 16 (1989), 25-47.

—, «In Pursuit of Love, the poetic self and a process of reading: augustan elegy in the 1980s», *JRS* 79 (1989), 165-169.

Yarlley, J. C., «The elegiac paraclausithyron», *Eranos* 76 (1978), 19-34.

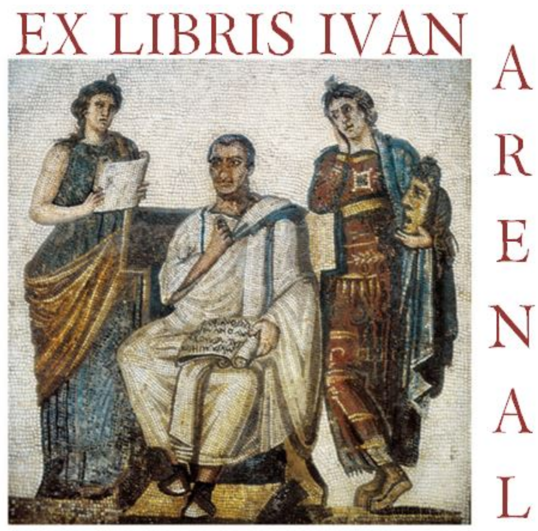
—, «Paulus Silentiarius, Ovid, and Propertius», *CQ* n. s. 30 (1980), 239-243.

Zielinski, T., «Marginalien», *Philologus* 64 (1905), 16-17

Zinn, E., (ed.), *Ovids Ars amatoria und Remedia amoris. Untersuchungen zum Aufbau,* Stuttgart, 1970.

Para los estudios sobre poemas individuales de *Amores* o pasajes del *Ars* remito a las bibliografías de M. L. Coletti (1981), V. Cristóbal (1989), J. C. McKeown (1989), J. Booth (1991) y A. Ramírez de Verger-F. Socas (1991), así como E. Montero (1987) para el *Ars.*

AMORES



AMORES

Epigrama

Nosotros, que recientemente éramos
de Nasón cinco libros, somos tres. [1]
El autor prefirió esta forma a aquélla.
Aunque ningún placer te dé ya leernos,
será sin dos más leve la fatiga. [2]

---

[1] Cameron, A., «The First Edition of Ovid's Amores», *CQ* 18 (1968), 320-333 cree que la segunda edición de la obra supuso una reducción y reordenación de los poemas más que la reescritura o la adición de nuevos poemas. En realidad, como señala McKeown, J. C. (*Ovid: Amores...A Commentary on Book One*, Leeds, 1989, págs. 1-4) éste es «el único testimonio explícito» de que la colección haya conocido dos ediciones, por lo que podríamos hallarnos ante una pura convención literaria de cuño calimaqueo, que aludiese a la mayor brevedad de esta segunda entrega: en último término, y aunque parece probable que esta posible segunda edición ocupase tres volúmenes o rollos separados, ha de tenerse en cuenta que las alusiones a la materialidad del libro reflejan también concepciones poéticas determinadas. El epigrama de presentación de una obra era una tradición entre los helenísticos (Asclepiades, *A.P.* 9, 63; Calímaco, *Epigr.* 6): solía anunciar el autor y el título (éste falta aquí) y a veces contenía una dedicatoria o apología. De Ovidio sólo se ha conservado éste y el que presenta las *Metamorfosis*. El hecho de que hablen los libros en primera persona tampoco es nuevo. Se inscribe en la tradición más amplia de objetos inanimados que lo hacen en los epigramas dedicatorios: Meleagro, *A.P.* 4, 1; Catulo, 1.

[2] Se anticipa asimismo el tono humorístico de los *Amores*: esta autoironía es una falsa modestia propia de un proemio que busca la *captatio beneuolentiae*. Se adelanta, por último, un término fundamental: *leuis*, «leve», que junto a su acepción común ofrece la especializada en teoría literaria, puesto que ésa era una de las definiciones de la elegía: el género *leuis*, «ligero, leve», tanto por sus temas como por su metro (cfr. *Am.* 1, 1, 19; 3, 1, 9). Marcial, 10, 1, parece haber tenido presente este epigrama: el tema es muy similar y hablan también los libros en primera persona.

AMORES I

1, 1

[Será poesía de amor y no de guerra]

Las armas y las guerras violentas me aprestaba [1]
a cantar con solemne ritmo, asunto
adecuado a la métrica. Igual al primer verso
era el segundo. Pero, se cuenta que Cupido
rió y le arrancó un pie a escondidas.[2]

---

[1] El libro se abre con un verso, *arma graui numero uiolentaque bella parabam,* que presenta una clara intertextualidad con la *Eneida,* definida no sólo por la primera palabra —*arma*—, sino por la enunciación del tema aparentemente elegido: las guerras (cfr. *Am.* 2, 1, 11-16 y n. 16; 18, n. 1; 3, 1, n. 1; 12, n. 1). Ovidio dedica este primer poema a la cuestión del género. La épica (el género alto) tenía tema bélico y como molde formal la serie de hexámetros. La elegía, el género que vamos a encontrarnos, va a delimitarse por oposición frente a la épico. Este planteamiento constituía ya un tópico: la *recusatio* o apología del poeta por cantar un tema menor. Así se encuentra en Calímaco (*Aitia*), Propercio, Virgilio (*Bucólicas*) y Horacio (*Odas*).

[2] Cupido como diosecillo del amor encarna la determinación temática del género (a diferencia de la tradición anterior, en la que ese papel lo cumplía Apolo). Su intervención configura el dístico elegíaco que caracteriza formalmente a la poesía amorosa (hexámetro + pentámetro, que tiene un pie menos). En los pasajes en que se plantean estas cuestiones de poética (1-4; 26-30) he intentado mantener la alternancia del dístico combinando alejandrinos y endecasílabos. Sobre la risa de Cupido, véase *Ars* 1, 87 y n. *ad loc.*

«Niño cruel, ¿quién te ha dado ese derecho
sobre el verso? Formamos los poetas
el tropel de las Piérides, no el tuyo.[3]
¿Qué pasaría si Venus a la rubia Minerva
le arrancara las armas y la rubia Minerva
sacudiera en el aire las teas llameantes? [4]
¿Vería bien alguien que reinara Ceres
sobre los bosques que hay en las montañas, [5]
y que los campos fuesen cultivados
bajo el poder de la doncella armada
con el carcaj? A Febo el de hermosos cabellos
¿alguien le dotaría de lanza aguda,
mientras que Marte toca la aonia lira? [6]
Niño, tus reinos son
grandes y en demasía poderosos.
¿Por qué, ambicioso, aspiras
a una posesión nueva?
¿Por doquier todo es tuyo? ¿Tuyo el valle
del Helicón?[7] ¿Ni Febo ya siquiera
va a ser dueño seguro de su lira?
Cuando una nueva página
con el verso primero empieza bien,
debilita el siguiente mis impulsos.
Pero yo para un ritmo más ligero [8]

---

[3] Las Piérides son las Musas (en un principio eran nueve doncellas, hijas del rey Piero, que rivalizaron con las Musas. Éstas las convirtieron en urracas. Con el tiempo se las acabó identificando con ellas).

[4] Venus, diosa del amor, debería tener por atributos las teas. Minerva (Atenea) presidía las guerras, especialmente las armas e inventos bélicos, como diosa de la inteligencia. Se inaugura una serie de tres *exempla* (uno por dístico) en que se presentan alterados los dioses y sus atributos, para representar un mundo al revés equiparable a la intrusión del Amor en la poesía, ámbito de las Musas y de Febo.

[5] Ceres, protectora de la agricultura (véase *Am.* 3, 10) y Diana, la diosa cazadora.

[6] Febo (Apolo), dios de la música y la poesía toca la lira aonia (de Beocia, donde residían las Musas), frente a Marte, dios de la guerra.

[7] En el valle del Helicón (Beocia) tenían su sede las Musas.

[8] Sobre *leuis,* «ligero», cfr. *Am.* 3, 1, n. 12.

no tengo materiales apropiados:
no un muchacho, tampoco una muchacha [9]
de larga cabellera acicalada»
Apenas acababa de quejarme
cuando él, abriendo su carcaj de pronto,
extrajo las saetas
para perdición mía fabricadas,
y sobre la rodilla, decidido,
curvó cual media luna
su arco combado y dijo:
«Toma poeta, tema para que cantes».[10]
¡Desgraciado de mí! El niño tiene flechas
certeras. Yo me abraso, y el Amor
reina en mi corazón deshabitado.
Que nazcan, pues, mis versos con ritmo de seis pies,
y que en cinco se queden. ¡Adiós, guerras
feroces, y quedaos con vuestra métrica!
Ciñe tus rubias sienes
con mirto ribereño, Musa, tú que has de ser [11]
cantada con un ritmo de once pies. [12]

---

[9] Al dístico le convenía el tema amoroso: Catulo, Horacio, Tibulo y Virgilio habían cantado su amor tanto por muchachos como por muchachas, siguiendo la tradición de la poesía griega, donde el amor homosexual constituía un motivo poético de capital importancia. Sobre la preferencia de Ovidio por el amor femenino, véase *Ars* 2, 683-684.

[10] La travesura y la sonrisa (verso 4) de Cupido adelantan *sub specie iconographica* el tono general de la obra que se inaugura.

[11] El mirto estaba dedicado a Venus. Es metáfora frecuente para designar la poesía amorosa.

[12] Estos dos últimos versos son, como los cuatro primeros, autológicos, en la medida en que ejemplifican en sí mismos la secuencia «hexámetro + pentámetro» del dístico: del verso bélico se pasa al amoroso. Hay un juego anfibológico en *emodulanda*, que es neologismo de Ovidio: «que has de ser cantada» y a la vez «medida» (de la misma raíz que *modus*, «el metro poético»).

1, 2

[Noche sin sueño y triunfo del Amor]

¿Por qué diré que el lecho me parece tan duro,[1]
que no paran mis mantas en la cama,
que la noche —cuán larga— la he pasado sin sueño
y que me duelen los cansados huesos
de este cuerpo que ha dado tantas vueltas?
Pues, creo, me daría cuenta si estuviera
siendo acosado por algún amor.
¿O acaso entra furtivo y hábilmente
me hace daño con artes encubiertas?
Así debe de ser. Sus finas flechas
están clavadas en mi corazón
y el fiero Amor trastorna el pecho que ya es suyo.
¿Cederé, o resistiéndome

---

[1] La construcción del libro avanza gradualmente. Si el primer poema trataba el amor como elemento de una determinada poética, en éste se convierte en un sentimiento experimentado por el propio poeta. Esa personalización del tema literario se plantea en dos fases que costituyen las partes del poema: a) el amor sentido tras la noche en vela (1-18); b) el triunfo del Amor (19-52). Obsérvese cómo el sentimiento aún no se ha concretado en persona alguna. Cameron, A. (*art. cit.* págs. 325-327) cree que este poema servía de introducción a uno de los hipotéticos cinco libros de la primera edición. El carácter todavía programático de este poema es subrayado por Athanassaki, L., «The Triumph of Love and Elegy in Ovid's *Amores* 1, 2», *MD* 28 (1992), 125-141. A ello atribuye el continuo juego entre Amor / Elegía que se da en el poema. Llama también la atención sobre su estratégica colocación entre dos poemas dedicados a motivos elegíacos fundamentales: el metro (1, 1) y la búsqueda de la *domina* (1, 3). Compárese el comienzo de este poema con Catulo 50 (esp. vv. 7-8).

avivaré este fuego inesperado?
Cedamos: bien llevada
la carga se hace leve. [2]
Yo he visto cómo crecen, al agitar la antorcha, [3]
las llamas tremolantes, y también
que se extinguen si nadie las remueve.
Los bueyes que oprimidos se resisten
al primer yugo, sufren más azotes
que los que se complacen soportando el arado.
Hiere el duro bocado al caballo rebelde:
Siente menos el freno el que se se hace a las riendas.
A los que se resisten el Amor los fustiga
más duro y con crueldad mucho mayor
que a quienes le declaran servidumbre. [4]
Pues bien, yo lo confieso,
Cupido, soy tu presa más reciente,
y hacia tu poder tiendo mis manos derrotadas.[5]
Para nada la guerra es necesaria:
tregua y paz te suplico. [5b]
Desarmado y vencido por las armas
yo no te voy a dar ninguna gloria.
Corona tu cabello con el mirto.
y engancha las palomas de tu madre, [6]

---

[2] A la *sententia* o proverbio le seguirán (en un esquema típico de la retórica) tres *exempla* del mundo animal que confirman lo enunciado, y que servirán como argumento que justifique la conducta del poeta.

[3] La imagen de las antorchas (atributo del Amor) facilita la transición hacia la serie de ejemplos.

[4] El *seruitium Amoris*, la servidumbre que se presta al Amor, era calificado como *triste* o *graue* en la tradición del tópico. Ovidio lo acepta como algo bueno.

[5] Tender las manos era signo de sumisión.

[5b] Góngora parece tener presente este verso (y más abajo, el 50) en su romance «Ciego que apuntas y atinas/ caduco dios y rapaz/... Déjame en paz amor tirano/ déjame en paz».

[6] Cupido se corona con mirto —y no con el laurel propio de los generales— porque esa planta estaba consagrada a Venus. El carro de la diosa iba tirado por palomas. La iconografía del triunfo romano es una variación con respecto a los modelos helenísticos (Partenio, fr. 266 Mein.; Asclepiades, *A.P.* 12, 5, 52).

que tu padrastro te entregará el carro [7]
adecuado y en él de pie irás guiando
con destreza las aves embridadas,
mientras el pueblo aclama el triunfo tuyo.
Desfilarán los jóvenes cautivos [8]
y con ellos cautivas las muchachas.
Un magnífico triunfo te dará ese cortejo.
Yo mismo, prisionero hecho hace poco,
mostraré mi recién abierta herida,
y arrastraré mis nuevas cadenas como esclavo.
Allí irá la Cordura
con las manos atadas a la espalda, [9]
el Pudor, todo aquello que a las tropas
del Amor se resiste. Todos te tendrán miedo.

---

[7] Podría ser Marte, en su calidad de dios de la guerra y de amante de Venus. El niño sería en ese caso hijo de Vulcano. Pero también podría ser el padrastro Vulcano, esposo de la diosa y artesano que fabricaba armas a los dioses y héroes. En *Am.* 2, 9 b, 23-24 Marte es presentado como padrastro del Amor.

[8] El triunfo aparece descrito en tiempo futuro, del mismo modo que el triunfo de Gayo César que se presenta en *Ars* 1, 213-228. En ambos casos se trata de visiones proféticas. Una visión amarga e irónica del triunfo se presenta en *Am.* 1, 7, 35-40. Ya Propercio (2, 8, 40) había tratado el triunfo del Amor sobre el poeta; cfr. Propercio, 3, 1, 9-12, que se remonta a Píndaro y a Calímaco. Virgilio incorporó el tema en la*Geo.* 3. Ovidio efectúa una *amplificatio* sobre sus precedentes (que le daban una función programatica, presente también en éste, según Athanasaki, *art. cit.*), hasta desplegar una rica descripción acorde con los gustos del arte y la literatura helenísticos: el niño como protagonista, reducción a la miniatura de actividades propias del adulto, exotismo y detallada plasticidad. Compárese con *Am.* 2, 9; 9b; 12. El poema «Triunfo del amor» de Vicente Aleixandre, radicalmente distinto de este pasaje, presenta sin embargo algunas coincidencias con él, fundamentalmente la presentación del amor como fuerza cósmica que domina todos los seres,. y su carácter destructivo.

[9] Cualidades públicas romanas que se plasman en personificaciones abstractas propias del helenismo. La imagen no deja de tener importancia ideológica, si tenemos en cuenta que tanto la Cordura (*Mens Bona*) como el Pudor (*Pudicitia*) contaban con templos en Roma. Estas personificaciones se prestan especialmente a la iconografía del desfile triunfal, pues en él participaban también personajes que encarnaban las tierras y ríos conquistados por el general: cfr. *Ars* 1, 220.

La multitud, tendiéndote sus brazos,
entonará con grandes voces: «¡Io!
¡Triunfo!»
Las Seducciones
te irán acompañando, y el Error, el Delirio,
la banda habitual de tus secuaces.
Con esa soldadesca
sometes a los hombres y a los dioses.
Sin ese apoyo quedarías desnudo.

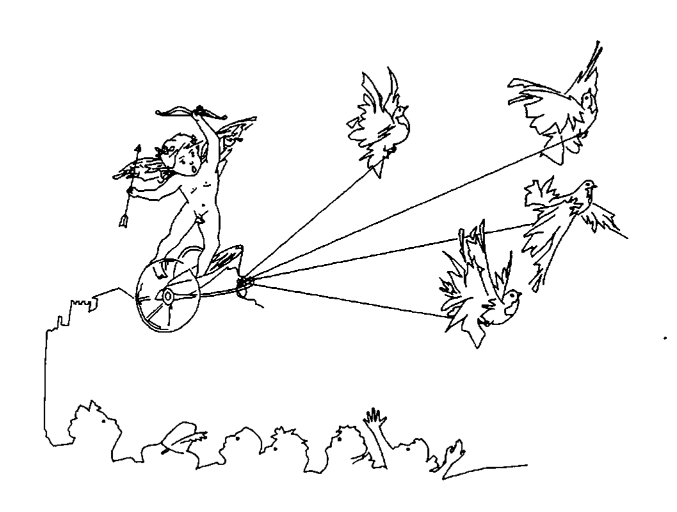
Gozosa desde lo alto del Olimpo, tu madre
aplaudirá tu triunfo, y sobre tu cabeza
derramará las rosas preparadas.
Mientras van matizando
gemas tus alas, gemas tus cabellos,
irás en áureo carro
tú, que también en oro resplandeces.[10]
Si te conozco bien, incluso entonces
quemarás a no pocos,
incluso entonces a tu paso irás
abriendo heridas muchas. Tus saetas
no pueden reposar ni aunque tú quieras
(también la ardiente llama
abrasa con el halo que desprende).[11]
Igual marchaba Baco
al conquistar la tierra bañada por el Ganges:
de ti tiran las aves, de él los tigres.[12]

---

[10] Aliteración (*sparget in ora rosas,* 40; *ibis in auratis aureus ipse rotis,* 42), figura etimológica (*auratis, aureus)*, criptograma (*aureus / ures,* 42-43), geminación (*gemma, gemma,* 41), anáfora (*tunc quoque* (43-44) y sinestesia (combinación de efectos fónicos y sensaciones visuales) configuran el esplendor verbal, icónico de aquel con que se celebraba el triunfo. Cfr. n. a *Ars* 1, 214. Dada la ecuación Amor=Elegía, el oro (presente realmente en el triunfo) puede ser metáfora del estilo cuidado (cfr. Cic. *de Orat.* 3, 98 y Píndaro, *N.* 77-79).

[11] Véase n. 2.

[12] Baco llegó a conquistar la India en su marcha triunfal por Asia. A pesar del contraste entre los animales que tiran de los carros respectivos, se destaca la similitud entre ambos dioses, enemigos ambos de la cordura. De sus efectos combinados trata el poeta en *Ars* 1, 231-2.



Triunfo del Amor (Amores 1, 2)

Así pues, ya que puedo
participar en tu divino triunfo,
no malgastes tus fuerzas conmigo, vencedor.
Fíjate en las felices
armas de tu pariente César: él con su mano [13]
victoriosa protege a los vencidos.

---

[13] Augusto resulta, como afirma Hollis en su comentario a *Ars Amatoria I* (pág. 43) una especie de primo lejano de Cupido. Eneas, progenitor de la *gens Iulia* (la familia de Augusto), es hijo de Venus, al igual que Cupido. En esta alusión final, aparentemente laudatoria para el príncipe (muy similar a Propercio 2, 16, 42), no deja de haber una cierta falta de respeto. Cfr. *Am.* 3, 9, n. 5; *Ars* 1, 60. Los modelos alegjandrinos rogaban a Eros que fuera a atormentar a otro (Meleagro, *A. P.* 5, 179, 9). La variación de Ovidio conserva, sin embargo, el gusto helenístico por el final sorprendente. (Giangrande, G., *art. cit.* pág. 19).

1, 3

[ES JUSTO LO QUE PIDO: QUE ME AME]

Es justo lo que pido: que me ame
la muchacha que me ha cautivado hace poco,
o que me dé motivos para quererla siempre.[1]
Demasiado he pedido, ay. Por lo menos
que se deje querer.
Citerea habrá
así escuchado tantos ruegos míos.[2]

Acepta al que por largos años te servirá,
acepta al que quererte
sabrá con lealtad pura.
Si no me recomiendan grandes nombres
de ascendientes remotos,
si fundó mi linaje tan sólo un caballero,[3]
si no labran mis campos arados numerosos,
y mis padres moderan sus gastos con cuidado,
en cambio sí me da su apoyo Febo,
sus nueve acompañantes y el inventor del vino,[4]

---

[1] La mitad última de este verso «para quererla siempre» (*cur ego semper amem*) coincide literalmente con el final de *Am.* 2, 4, 10, donde la lectura es completamente contradictoria con esta: *centum sunt causae cur ego semper amem:* «Existen cien motivos / para que yo esté siempre enamorado.»

[2] Citerea es un nombre de Venus, por el santuario que tenía en Citera.

[3] Los caballeros constituían una especie de clase media, legalmente definida y situada por debajo del orden senatorial.

[4] Febo es Apolo, dios de la poesía. Le acompañan las nueve Musas. El inventor del vino fue Baco.

y Amor que a ti me entrega,
y mi fidelidad inquebrantable,
mis costumbres sin tacha,
mi desnuda franqueza, y el pudor [5]
que me hace enrojecer.
Mil a mí no me gustan, ni de amor en amor
voy saltando[6]. Créeme: [7]
tú serás mi cuidado duradero.
Ojalá tenga yo la suerte de vivir
a tu lado los años que los hilos
de las hermanas me permitan, y [8]
de que al morir seas tú la que me llore.
Entrégate a mí
como fértil materia para versos:
nacerán poemas dignos de quien los inspiró.
Gracias al verso gozan de renombre

---

[5] El término *nuda*, "desnuda", no es neutro en la poesía amorosa y evoca un erotismo corporal que altera la manifestación de espiritualidad en que está inscrito. Irónicas serán también las expresiones de franqueza —*simplicitas*— y pudor.

[6] Ovidio emplea aquí una expresión que se ha hecho famosa: *desultor amoris*. El *desultor* era un acróbata del circo que saltaba de un caballo a otro en marcha. Vívida y expresiva metáfora (él comparará frecuentemente a la mujer con el caballo) para indicar el cambio de mujer amada. Pero estas declaraciones de fidelidad sólo son creíbles porque se encuentran al principio del libro. En efecto, si el lector acude a *Am.* 2, 4 (donde el poeta se debate entre dos amores) y 2, 10 (donde canta su amor por cien muchachas, por todas las de Roma) percibirá la fina ironía que recorre todo este poema.

[7] Esta expresión *(si qua fides)* resume la doble lectura que admite el poema. Por un lado constituía una fórmula hecha que significaba «créeme» y que confería certeza a lo dicho. Pero en su origen era literalmente una hipótesis «si hay en mí alguna credibilidad, si me puedes creer», lo que en cierto modo restaba fiabilidad al discurso, por ejemplo en *Am.* 1, 8, 11, donde significa "me creas o no". (Cfr. Barsby, *Ovid: Amores Book I*, pág. 53).

[8] Las Parcas eran tres hermanas, identificadas con las Moiras griegas. Estas tres diosas del destino determinaban la vida de cada mortal mediante un hilo: Átropo lo hilaba, Cloto lo enrollaba y Láquesis lo cortaba, dando así fin a la vida.

Io la aterrorizada por los cuernos, [9]
la otra a la que el adúltero burló
bajo la forma de la fluvial ave,[10]
y la que al ser raptada sobre el mar
por el novillo simulado, asió
con mano virginal los curvos cuernos. [11]

También así nosotros por todo el universo [12]
seremos celebrados, y mi nombre
estará para siempre unido al tuyo.

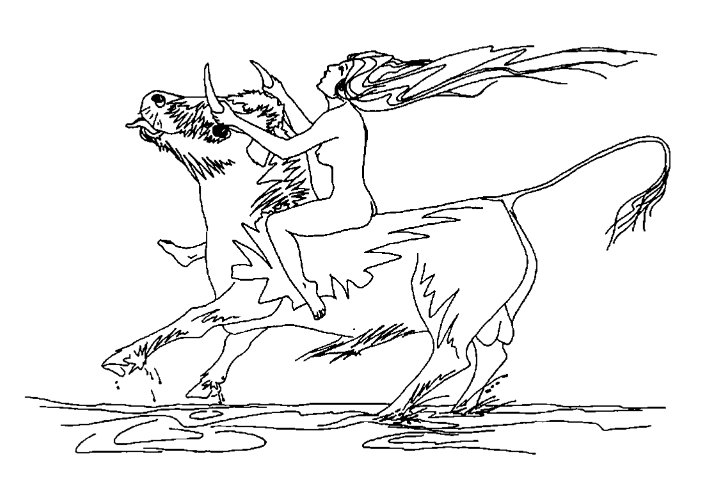
---

[9] Io fue convertida en ternera (véase nota a *Am.* 2, 2, 45). De ahí su terror al ver cómo le nacían cuernos. Obsérvese la aliteración: *carmine... exterrita cornibus...*

[10] Leda, a la que Júpiter sedujo metamorfoseándose en cisne (aquí nombrado por la perífrasis «fluvial ave»). Cfr. *Am.* 2, 11, n. 9.

[11] Júpiter en forma de toro raptó a Europa, cuándo ésta se encontraba jugando en la playa de Sidón. La aliteración en /r/ —*uirginea tenuit cornua uara manu*— evoca a la vez la delicadeza de la doncella y la brutalidad del animal, así como el contraste entre ambos. Los tres *exempla* aducidos para justificar la fama que garantiza la poesía pertenecen a diferentes amoríos de Júpiter, el *desultor amoris* por excelencia. De acuerdo con ello, el vocabulario empleado es el de la infidelidad amorosa y la deslealtad: «el adulteró burló» (*lusit adulter*) y «simulado» (*simulato*). Es esta la primera vez que el poeta promete la inmortalidad que da la fama poética. Cfr. *Am.* 1, 10, n. 20.

[12] A las contradicciones anteriores se suma una desproporción en el símil, porque Júpiter, que sí es amante de esas doncellas, no fue luego el poeta que las inmortalizó. Llegan así hasta el final dos lecturas del poema: una directa y aparente, que enuncia una hermosa declaración de amor; la otra, más profunda e irónica, delatada por numerosas señales textuales, convierte el texto en una parodia del género. El encanto del arte ovidiano radica en que es capaz de sostenerlas simultáneamente.



Y la que al ser raptada sobre el mar / por el novillo simulado, asió / con mano virginal los curvos cuernos.
(Amores 1, 3, 23-24)

1, 4

[Cena con el marido de la amada]

Va a ir tu marido al mismo banquete que nosotros.[1]
—Que para tu marido sea, lo pido,
su última cena.
¿Por lo tanto, yo
contemplaré como un simple invitado
a mi amada muchacha?
¿Será el otro quien goce tus caricias?[2]
¿Y al regazo del otro le darás
calor situándote oportunamente
debajo? ¿Va a poner la mano él
encima de tu cuello, cuando quiera?[3]
No ha de admirarte que la deslumbrante
mujer nacida en Átrax, cuando se sirvió el vino,[4]

---

[1] *Vir*, que en la elegía puede ser «compañero, marido, amante», designa en este poema al marido, como demuestra el verso 64.

[2] El uso de *alter* («el otro») en vez de *alius* («otro») delimita la rivalidad entre los dos varones de este triángulo amoroso.

[3] Sobre la *manus iniectio* véase más abajo el verso 40 y *Ars* 1, 117 y n. *ad loc.*

[4] Del banquete real al mitológico: la boda de Hipodamía (nacida en Átrax, Tesalia) con Pirítoo, a la que fueron invitados los Centauros («hombres biformes»). Éstos, alterados por el vino, pretendieron forzar a Hipodamía. Tuvo lugar entonces el combate entre los Centauros y los Lápitas (compatriotas de Pirítoo), en el que los Centauros fueron derrotados. Como suele ocurrir en las referencias mitológicas, Ovidio alude sólo a lo más significativo, porque supone que la destinataria de sus palabras (su amada), al igual que los lectores, conoce la leyenda, celebérrima en la Antigüedad (se hallaba, por ejemplo, labrada en las metopas del Partenón).

arrastrara a los hombres biformes a las armas.
La selva no es mi casa, ni mis miembros
a un cuerpo de caballo están unidos, [5]
pero me veo capaz a duras penas
de mantener mis manos apartadas
de ti.
A pesar de todo, entérate
de qué has de hacer, y no des a los Euros
ni a los templados Notos mis palabras [6]
para que se las lleven. Llega antes
que tu marido. No veo claramente
si llegas antes qué se puede hacer.
Pero tú, sin embargo, llega antes.
Cuando en el lecho esté tendido él, [7]
irás con gesto humilde a tumbarte a su lado;
el pie tócame entonces a escondidas.
Mírame a mí, mis gestos, lo que diga mi rostro.
Capta y envíame tú señas furtivas.
Sin hablar, con las cejas
palabras elocuentes te diré.
Descifrarás palabras con los dedos:
palabras que estarán con vino escritas. [8]

---

[5] La referencia mítica retorna a la realidad mediante una perífrasis (=«yo no soy un Centauro»). El *exemplum* de los Centauros es especialmente afortunado, puesto que se trata de una intervención en un banquete para arrebatarle la novia al esposo.

[6] Euro y Noto: vientos del Este y del Sur, respectivamente. Que el viento se llevara las palabras constituía una expresión proverbial para indicar que se quedaban sin cumplir. Comienza una serie de consejos que vuelve la construcción de este poema muy semejante al *Arte de amar* (compárese con *Ars* 1, 665-612).

[7] Los romanos cenaban en el triclinio, tendidos en lechos en torno a una mesa con forma de U. Los acercamientos y contactos que propiciaba el banquete eran distintos a los de un convite actual. La palabra *lectum,* «lecho», tiene ya resonancias eróticas.

[8] La triple anáfora, *uerba,* «palabras», resalta la especial atención que debe prestar ella a ese lenguaje no oral. Las señas y mensajes que el poeta le enviará forman parte de la tradición elegíaca (Prop. 3, 8, 25-26; Tib. 1, 2, 21-22; 6, 19-20). El propio Ovidio los aconseja en *Ars* 1, 572. Original, sin embargo, es el código recomendado a la amada, construido para resaltar su delicadeza.

Cuando se te presente en el recuerdo
el desenfreno de nuestros placeres,
tócate las mejillas sonrosadas
con tu tierno pulgar.
Si alguna queja guardas
de mí en tu pensamiento silencioso,
que tu mano suave suba al lóbulo
de tu oreja. Mas, cuando te complazca
lo que yo haga, luz mía, o lo que diga,
gire y gire el anillo entre tus dedos.
Toca la mesa con la mano, igual
que tocan los que hacen una súplica, [9]
cuando quieras desear a tu marido
lo numerosos males que merece.
Lo que él te mezcle para ti, ya sabes,
le ordenarás que se lo beba él.
Y tú en voz baja pídele al esclavo
lo que quieras. Yo cogeré el primero [10]
las copas que tú entregues, y por donde
hayas bebido tú, beberé yo.
Si por azar te da lo que él ya haya probado,
rechaza el alimento gustado por su boca.
Y no permitirás que te acaricie
el cuello, al rodearlo con sus brazos.
Ni pongas tu cabeza delicada
sobre su duro pecho. Ni admita tu regazo
ni esos tus senos hechos para el tacto [10b]
sus dedos. Sobre todo
no se te ocurra darle ningún beso.
Si tú le dieras besos, yo me declararía
tu amante en público y diría: «son míos»,

[9] Igual que los suplicantes tocan el altar. Hay, pues, cierta irreverencia.

[10] En *Ars* 1, 575-578 se aconseja al enamorado que se comporte así durante la cena.

[10b] «Hechos para el tacto»: *habiles*. Literalmente: «manejables». Aplicado a los senos es un término que equivale a la perífrasis que aparecerá en *Am.* 1, 5, 20. Cfr. *Ars* 2, n. 218.

y a la vez les pondría la mano encima.[11]

Eso, a pesar de todo, lo veré,
mas aquello que ocultan bien los mantos [12]
será la causa de mi temor ciego.
No arrimes a su muslo el muslo tuyo,
no lo enlaces tampoco con tu pierna,
ni unas tu tierno pie a su duro pie.[13]
Muchos, pobre de mí, son mis temores,
porque con desvergüenza muchas veces
me he comportado, y ahora me torturo
de miedo que me da mi propio ejemplo:
A menudo el placer apresurado
a mi amada y a mí nos ha traído
el cumplimiento de esa labor dulce, [14]
bajo un manto que a ambos nos cubría.[14b]

---

[11] La expresión *iniciere manus* mantiene en este caso su dualidad discursiva: el acto físico de poner la mano encima, motivado por los celos amorosos, tiene también significación jurídica. No sólo porque reivindica la propiedad de la amada, sino porque esa acepción legal se opone a los vínculos matrimoniales que unen a la *puella* con su marido (Cfr. verso 64). Solidarios con esa expresión son los vocablos jurídicos del pasaje (Cfr. Barsby, *o.c.*, pág. 61).

[12] Cambia la perspectiva: este relato anticipatorio que van tejiendo las advertencias pasa de la focalización externa (lo que se ve) a una perspectiva en cierto modo interna (predice lo que no podrá ver bajo los mantos). El narrador lo conoce porque es omnisciente. Y es omnisciente porque cuenta con una gran experiencia amorosa, como enuncia en los versos 45-46.

[13] Mientras el marido es descrito con calificaciones negativas (*rigido*, 36; *duro*, 41), a ella se le atribuyen valoraciones positivas en el léxico elegíaco: (*tenero*, «tierno», 22; *mollis*, «suave», 24; *mea lux*, «luz mía», 25; *mite*, «delicada», 36; *habiles*, «hechos para el tacto», 37). El efecto se dirige a los dos receptores del poema: el lector saborea ese contraste sensorial nacido de la antítesis literaria (prácticamente de la contraposición física) entre los cuerpos masculino y femenino. La amada, destinataria del discurso, se ve afectada por esta elaborada *captatio beneuolentiae*.

[14] El mismo final de verso se halla en *Ars* 2, 480, con igual valor eufemístico (que elude una posible masturbación mutua, si no el cumplimiento pleno del acto sexual).

[14b] Literal (y solamente): «bajo un manto echado por encima».

Eso tú no lo harás. Pero retira
esos cómplices mantos de tu espalda,
para que no parezca que lo has hecho.

Ruega a tu esposo sin cesar que beba,
(aunque tendrán que ser ruegos sin besos)
y, mientras bebe, añádele, si puedes,
vino puro furtivamente. En caso
de que acabe tendido, bien compuesto
por el sueño y el vino, nos darán
consejo la incidencia y el lugar.
Cuando para irte a casa te levantes, [15]
nos levantemos todos, ten presente
ir el centro del grupo alborotado.
Te llegarás a mí por entre el grupo
o yo llegaré a ti: tócame entonces,
cuanto puedas tocar.
¡Pobre de mí!
He dado unos consejos
que para pocas horas servirán,
pues, por imperativo de la noche,
me veo de mi señora separado.
De noche su marido va a encerrarla.
Yo, triste y con las lágrimas brotándome,
la seguiré, por donde sea posible,
hasta llegar junto a su puerta cruel. [16]
Pronto él tomará besos,
y pronto tomará no sólo besos. [17]
Lo que me das a mí furtivamente,
se lo darás forzada por la ley.
Pero entrégaselo (que eso sí puedes)
contra tu voluntad, como forzada.

---

[15] En *Ars* 1, 603-606 se ofrecen advertencias similares, destinadas al varón.

[16] Alusión al llanto ante la puerta de la amada o *paraklasithyron*. Cfr. *Am.* 1, 6, n. 1.

[17] Epífora también en el verso latino.

Que se queden calladas tus caricias
y que Venus con él se muestre avara.
Si mis deseos se cumplen, pido incluso
que no disfrute él, y, cuando menos,
que tú no obtengas de ello ningún goce.

Sea cual sea, sin embargo, el resultado
de la noche, asegúrame mañana
con voz firme que no te has entregado.[18]

---

[18] El dístico final (terceto en la traducción) tiene un efecto totalizador y conclusivo, que modifica toda la lectura del poema. Esta última advertencia apela a la moral del fingimiento y deja en suspenso la verdad (visible o invisible, en presencia o en ausencia) de todo lo sucedido. En el fondo, el motivo de la cena constituye un tópico elegíaco que el poeta abordará nuevamente en *Am.* 2, 5 y *Ars* 1, 665-612.

1, 5

[Inesperada siesta con Corina]

Hacía un calor ardiente y el día había mediado.
Tendí para aliviarlo en el lecho mi cuerpo. *
De la ventana una hoja estaba abierta,
la otra cerrada. Aproximadamente
como suelen tener la luz los bosques,
como alumbra el ocaso tenue cuando huye Febo,
o cuando se ha marchado la noche y sin embargo
no ha nacido aún el día. Esa luz [1].
ha de ofrecerse a las muchachas tímidas,
de manera que espere hallar refugio
por allí su vergüenza recatada.
He aquí que Corina se presenta [1b]

* «Mi cuerpo» es *membra*, una especie de plural colectivo: «mis miembros». Un plural que designaba también al miembro masculino (como sucede en *Am.* 3, 7, 13, y *vid.* allí el verso 15, aplicable también al cuerpo y al miembro, y la n. 24). Es posible que se nos esté sugiriendo una masturbación.

[1] El *tempo* narrativo es muy lento: dura más el relato que la historia contada. Sólo hay un acontecimiento (tenderse en la cama) en los ocho primeros versos. El resto es descripción de la luz: directamente (la abertura de la ventana) y mediante tres símiles que se superponen como transparencias para crear una atmósfera envolvente, acogedora. La semipenumbra de los bosques y la luz tenue de los momentos extremos del día (ocaso y alba) contrastan con la plenitud cenital del mundo exterior. (En *Ars* 2, 619 y ss. se aconseja la penumbra para realizar el acto amoroso). Los modelos alejandrinos recomendaban la noche para el amor: Ovidio los contradice recurriendo a la tradición romana (recuérdese Catulo, 32, 1 y ss.; 61, 117 y ss.).

[1b] Se nombra por primera vez a Corina, una amada mucho más imprecisa e irreal que las de los poetas precedentes. «Recuérdese que la

por desceñida túnica velada, [2]
cubriendo su cabello dividido
el blanco cuello, cual se cuenta que iba
la hermosa Semíramis al tálamo, y cual Lais
que fue amada por muchos. [3]
Le arranqué [4]
la túnica —a pesar de que al ser fina
no molestaba mucho. Mas peleaba
ella para cubrirse con la túnica.
Y, como peleara cual si no
me quisiera vencer, vencida fue,
sin disgusto entregándose ella misma. [4b]

Delia de Tibulo aparecía en el primer poema de su obra, y la Cintia de Propercio en la primera palabra»: Booth, J., *Ovid,* Warminster, 1991, pág. 8.

[2] Ovidio repite exactamente este medio verso (los tres últimos pies del hexámetro) en *Ars* 1, 529, aplicado a la descripción de Ariadna abandonada por Teseo: *tunica uelata recincta.* (Compárese también con *Am.* 3, 1, 51; 7, 81). La túnica iba abierta por el lado derecho del cuerpo, y sólo unos broches la cerraban. Por ello el cinturón era esencial para sujetarlo todo (Marrou, H.-I., *¿Decadencia romana o Antigüedad Tardía?,* Madrid, 1980, pág. 19). El hecho de presentarse desceñida y con el cabello suelto (habitualmente iba recogido) tenía un innegable efecto erotizante. Cfr. Barsby, *ad loc.* y *Ars* 2, 301.

[3] Nueva demora producida por los símiles. Corina es comparada con la reina asiria Semíramis y con Lais, una célebre cortesana ateniense del siglo V. Ello permite describir su apariencia física y a la vez su carácter. Coinciden ambas, en efecto, en dos rasgos que se transfieren a Corina: la belleza, y su facilidad para entregarse (expresada en la primera por «tálamo» y en la segunda por «la de muchos amantes»). Imperceptible y simultáneamente también se ve realzada la *puella* ovidiana por el rango regio (Semiramis) y por la calidad de cortesana (Lais), también positiva. Dos modelos que contribuyen a su definición como arquetipo en esta aparición ideal. El procedimiento de la comparación se remonta al catálogo de heroínas famosas de Hesíodo (Brandt, *ad loc.*) pero también es usado por los poetas helenísticos (Giangrande, G., *art. cit.* pág. 21).

[4] Brusco paso a la acción, tematizado por el verbo *deripui* (que está dispuesto —en contra de lo habitual en latín— al principio del verso) y por expresiones de movimiento.

[4b] La falsa resistencia (a la que subyace un deseo de entrega verdadero: vid. *supra* n. 3) procede de la erótica helenística (Teócrito 27; Edilio, *A. P.,* 5, 199), pero en el discurso amoroso de Ovidio apunta

Cuando quedó desnuda ante mis ojos [5]
ningún defecto había en su cuerpo todo.
¡Qué hombros, qué brazos vi y toqué!
¡La forma de los senos, qué apropiada
para ser apretada en la caricia! [5b]
Bajo el pecho perfecto
¡qué vientre liso! ¡ Qué
extenso, qué precioso su costado!
¡Qué muslos juveniles!
¿Para qué ir parte a parte?
No vi nada que no fuera elogiable, y [6]
desnuda la apreté contra mi cuerpo.
¿Quién desconoce el resto? Fatigados
los dos nos entregamos al reposo. [7]

---

hacia la doble moral que regía la conducta sexual (especialmente la femenina) y desvela la fuerza oculta del deseo, como se confirma en *Ars* 1, 663-680, especialmente 665-666 y 676-680 (vid. allí nn.).

[5] En consonancia con la descripción inicial de la luz, que puede calificarse de cinematográfica —Barsby, *ad loc.*, pág. 65—, este verso inaugura una espléndida secuencia visual del cuerpo femenino, la más rica de la elegía latina. De una toma de conjunto ("su cuerpo todo") la cámara pasa a recorrer con detalle el desnudo de la heroína, de arriba a abajo, como disponen los cánones literarios. El recorrido se ajusta al motivo alejandrino del catálogo de encantos (*Anth. Palat.* 5 56 y 5 132; cfr. *Am.* 2, 15, nn. 3 y 8). Adjetivos escasos y ponderaciones exclamativas ofrecen una epifanía sustancial de la mujer, cuyo resumen más nítido se halla en el verso 22: *quantum et quale latus!* (Lamentablemente, no he hallado equivalente en español para la precisión del latín al apreciar la cantidad y la calidad corporal). Las percepciones visuales («ante mis ojos», «vi», «no vi nada») se asocian a las táctiles («toqué», «apretada en la caricia», «apreté») con intensidad casi sinestésica. Sobre la fórmula «vi y toqué» cfr. *Am.* 3, 7, 39.

[5b] Compárese con *Am.* 1, 4, 37.

[6] A la descripción detallada le sigue una nueva de conjunto («no vi nada/ indigno del elogio») mediante una lítotes (= «todo era elogiable»). La transición viene propiciada por el eufemismo. Tras los muslos, el poeta guarda silencio: "¿Para qué ir parte a parte?". Con similar delicadeza la elipsis narrativa del verso 25 alude/ elude el acto amoroso.

[7] El dual latino, que apenas tiene rendimiento lingüístico, alcanza plenitud significativa y literaria en el poema: *lassi requieuimus ambo*. Como hecho a medida, en él se funden —tras la unión amorosa— los dos protagonistas, hasta ahora separados en sujetos gramaticales y discursivos distintos. Cfr. *A. P.* 5, 55, 7 y ss.

¡Ojalá con frecuencia
los mediodías así se me presenten! [8]

---

[8] El final abierto a nuevas expectativas es la culminación de un poema optimista que desdramatiza el erotismo y que recuerda —no sólo por el mediodía cenital— al *Cântico* guilleniano. La elegía —que nada tiene que ver aquí con el lamento— amplía extraordinariamente sus horizontes genéricos hasta dar cabida a la celebración del placer.

1, 6

[SÚPLICAS A UN PORTERO INCONMOVIBLE]

Portero que por dura cadena ¡qué injusticia! [1]
estás atado, abre la puerta rigurosa
haciéndola girar sobre sus goznes.
Es insignificante lo que pido:
Déjame que de lado y por una rendija
de la puerta entreabierta yo me cuele.
Un prolongado amor ha adelagazado
mi cuerpo para tales menesteres;
él me ha dado los miembros adecuados
consumiendo mi cuerpo poco a poco.
Él me enseña a ir ligero entre los centinelas
y guía mis pies para que no tropiecen.
Yo temía en otro tiempo
a la noche y a sus fantasmas vanos.
Me admiraba de que alguien se adentrara en las
[sombras.
Cupido se rió (para que yo lo oyera)

[1] Se trata del tópico del *paraclausithyron* o llanto nocturno del amante ante la puerta cerrada de su amada. Es conocido ya en la comedia aristofánica y en la poesía pastoril griega, aparece en numerosas ocasiones en la *Antología Griega*. En las letras latinas lo cultivan Plauto, Lucrecio (que acuñó la fórmula *exclusus amator*), Catulo, Horacio y los elegíacos que llegan hasta Ovidio. La novedad de nuestro poeta es que no dirige el lamento a la amada o a la puerta, sino al portero, (esclavo encadenado) al que dirige una inicial *captatio beneuolentiae*. Relacionados con este tópico se hallan los obstáculos que encuentra el amante (el marido, el guardián, los impedimentos naturales). Sobre la influencia de los esclavos en las relaciones amorosas cfr. *Am.* 1, 11 nota 1.

junto a su tierna madre, y en voz baja me dijo:
"También tú acabarás siendo valiente".
Y el amor presentóse sin tardanza.
Ya no temo a las sombras que vuelan en la noche,
ni a las manos armadas para perdición mía.
A ti, por demasiado severo, es a quien temo;
únicamente a ti intento ablandarte.
Tú posees el tranco del cerrojo
que es rayo con que puedes fulminarme. [2]
Contempla (y, para verlo, descorre el cruel cerrojo)
empapada la puerta por mis lágrimas.
Sabes que aquella vez que tú aguardabas
sin ropa los azotes, yo rogué
a tu dueña por ti, mientras temblabas.
Y el favor que sirvió para salvarte
antaño, ¡qué vileza!
¿ahora no va a servirme a mí de nada?
Devuélveme el servicio que te hice. [3]
Ahora, como deseas, puedes darme las gracias.
Las horas de la noche se van. Abre el cerrojo. [4]

---

[2] He desarrollado el juego de palabras anfibológico que se daba en *fulmen:* en un sentido raro, es derivado de *fulcio,* "atrancar". Normalmente es "rayo" (raíz de *fulguro*). Dirigido como está al portero, se entiende como "tranco del cerrojo". Pero se impone (se superpone) el término habitual, *fulmen,* "el rayo de Júpiter", con el que éste fulminaba. La adulación de la *captatio beneuolentiae* ha llegado a su cumbre. Una desmesurada hipérbole ha transformado al vil esclavo encadenado en el rey de los dioses, porque ése es su poder con respecto al amante. Los ruegos de éste pueden ser leídos ya como parodia de las súplicas a la divinidad. Compárese con *Am.* 2, 1, 20.

[3] La rememoración del favor prestado puede ser una forma del *do ut des* religioso, de acuerdo con lo anterior.

[4] Primera aparición de un verso que va a presentarse como estribillo cinco veces a lo largo del poema, con intervalos de ocho versos. El procedimiento no es desconocido en la poesía antigua (aparece en los *Idilios* 1 y 2 de Teócrito; en el *Canto fúnebre por Bión* y en el *Canto fúnebre por Adonis,* y en la *Égloga* 8 de Virgilio). Con todo, es novedad en la elegía romana. Sus efectos son varios: a) reflejar poéticamente la insistencia de los ruegos; b) organizar los distintos núcleos compositivos; esta función es especialmente importante si tenemos en cuenta que el texto se construye como una *amplificatio* de diversos

Descorre y ojalá que algún día te veas libre
de la larga cadena y que no tengas
que beber siempre el agua del esclavo. [5]
Pero de hierro eres cuando escuchas,
portero, cómo en vano te suplico.
La puerta, reforzada
con duros travesaños de roble, no se mueve.
Cuando están las ciudades asediadas
el cierre de sus puertas las defiende.
En plena paz, ¿qué temes a las armas?
¿Qué harás a un enemigo
tú, que a un amante así lo dejas fuera?
Las horas de la noche se van. Abre el cerrojo.
No vengo acompañado de soldados ni de armas.
Me encontraría solo,
si no tuviese al lado al cruel amor.
A éste, aunque quisiera,
en modo alguno puedo despacharlo:
antes me arrancaría mis propios miembros.
Así que están conmigo Amor y algo de vino [6]
rondándome las sienes, también una guirnalda
que cae de mis cabellos perfumados.

---

tratamientos aislados del tópico en la tradición precedente, especialmente en los poemas breves de los alejandrinos; c) parodiar los encantamientos repetitivos de los amantes —cfr. *Am.* 2, 1, 23-28—; d) configurar la temporalidad del poema, puntuando su ritmo: la noche estaba dividida en cinco partes, (*prima fax, concubium, nox intempesta, nox media, gallicinium;* Servio *En.* 268) y el estribillo establece secuencias paralelas en el discurso. Véase más abajo el verso 66, y n. 12. He simplificado la traducción del estribillo ("las horas de la noche se van. Retira el cerrojo de la jamba") para mantenerlo en un sólo verso y preservar su efecto rítmico.

[5] Nuevo intento de captar la benevolencia del esclavo. Propio de los lenguajes primitivos (y del mágico, por tanto) es enfocar la descripción de la realidad a través de elementos concretos, cercanos. El agua o el pan de la esclavitud es expresión no rara en la poesía antigua.

[6] De acuerdo con el tópico, el amante ha acudido tras salir de un banquete. Viene por ello ebrio, coronado con una guirnalda que, tras las vanas súplicas, dejará en los umbrales de su amada.

¿Quién temería esas armas? ¿Quién no les haría frente? [7]
Las horas de la noche se van. Abre el cerrojo.
¿Eres indiferente o es que el sueño
—que, desgraciadamente,
te ha puesto en el camino del amante—
da al viento las palabras que tu oído rechaza?
Recuerdo que al principio, cuando quería ocultarme
de ti, tú vigilabas
mirando las estrellas de la noche profunda.
Quizá también tu amiga ahora duerme a tu lado.
¡Ay, cuánto mejor es tu suerte que la mía!
En esas condiciones,
pasaos a mí, cadenas rigurosas.
Las horas de la noche se van. Abre el cerrojo.
¿Me equivoco, o las jambas han sonado
con el giro del gozne, y la puerta al moverse
ha emitido su ronca contraseña?
Me equivoco. Es el viento
que ha empujado la puerta. ¡Pobre de mí, qué lejos
se ha llevado la brisa mi esperanza!
Si aún te acuerdas, Bóreas, [8]
de la ocasión en que a Oritía raptaste,
ven hacia aquí y derriba,
a fueza de soplar, la sorda puerta.

---

[7] Anfibología en *obuiam ire:* "salir al encuentro, sea para dar la bienvenida o para enfrentarse". Sólo he reflejado el segundo sentido en la traducción, porque es más rico semánticamente; supone, en efecto, una doble ironía: 1) a estas armas (que no son tales) ¿quién las temería? 2) Si alguien las temiera, es lógico que todo el mundo se enfrentara a ellas (pero, en primer lugar, no son armas, y, en segundo lugar, nadie debe temer a un enamorado ebrio, ni, por tanto enfrentarse a él).

[8] Bóreas es el viento del norte. Raptó a Oritía (primera posibilidad de ser comparado con el amante que busca a la amada), una de las hijas de Erecteo, rey de Atenas, y se la llevó a Tracia, país en el que habitaba y que representaba la región fría por excelencia para los griegos. La referencia a Bóreas sirve aquí como transición: enlaza con el motivo del viento, (que se lleva las palabras, verso 52, cfr. *Am.* 1, 4, n. 6) y prepara, por las ideas de frío y de amanecer que comporta (era hijo de Eos, la Aurora), las alusiones al alba que vienen a continuación.

Todo guarda silencio en la ciudad
y, húmedas de rocío cristalino,
las horas de la noche se van. Abre el cerrojo, [9]
o yo, con más presteza, a hierro y fuego [10]
—con el fuego que traigo en esta antorcha—
atacaré esta orgullosa casa.
La noche y el Amor y el vino nada
moderado aconsejan: de hecho, ella
carece de vergüenza, Líber y Amor de miedo.[11]
Todo lo he agotado. Ni ruegos ni amenazas
te han movido ¡oh más duro que tu puerta!
Lo tuyo no es guardar umbrales de una hermosa
muchacha; lo que tú merecerías
es una cárcel llena de alboroto.
El lucero del alba, recubierto de escarcha,
conduce ya su carro, y el alado
llama a las pobres gentes al trabajo. [12]
Tú, guirnalda arrancada de mis tristes cabellos,
pasa en el duro umbral toda la noche.
Cuando por la mañana mi señora
te vea aquí tirada, le darás
testimonio del tiempo malgastado.
Y adiós, seas como seas. Recibe mis saludos
ahora que me marcho, hombre insensible, indigno,

---

[9] El verso-estribillo se ha venido repitiendo a lo largo del poema y, por tanto, ha podido quedar algo estereotipado. Aquí, en la última ocasión en que se pronuncia, recupera toda su significación (véase nota 10) conectándose mediante encabalgamiento con los versos anterior y posterior. A partir de este momento Ovidio no suplicará más. Comienza la despedida.

[10] *Ferroque ignique*, «a hierro y fuego», expresión del ámbito bélico que inmediatamente se traslada al amoroso, precisando que el fuego es el de las antorchas (propias del amante nocturno, y también atributo de Cupido).

[11] Líber es otro de los nombres de Baco.

[12] La quinta —y última— fase de la noche era el *gallicinium*, el canto del gallo. Esta mención tras la quinta —y última— aparición del estribillo confirma su carácter icónico: para el amante que suplica, la noche ha trasncurrido en el poema, ha sido el poema.

que no has dejado entrar
a un amante. Adiós.
Y también a vosotras, crueles jambas [13]
con vuestro umbral severo, y a vosotros,
duros leños, adiós,
puerta que también eres una esclava.

[13] Como se ha dicho, arrojar la guirnalda y dirigirse a la puerta eran características del tópico. Tras el largo discurso destinado a *mouere* el ánimo de su oyente, el *orator* constata su fracaso apostrofando a la puerta con los términos habituales: *crudeles, rigido, dura*. La actitud final suele ser de improperios contra los obstáculos (véase *Am.* 3, 6, 87 y ss.).

1, 7

[Se lamenta de haberla golpeado]

Añádele grilletes a mis manos
(merecedoras son de las cadenas),
amigo, si hay alguno que me ayude,
hasta que mi locura desaparezca toda.
Ha sido la locura la que ha alzado mis brazos
atrevidos en contra de mi dueña.
Golpeada por mi mano enfurecida
está llorando mi muchacha.
Entonces
yo habría podido hacerles daño incluso
a mis padres queridos, o hasta dar
crueles azotes a los sacros dioses.
Y ¿qué? ¿Acaso Áyax, señor que tiene escudo
guarnecido por cuero siete veces, [1]
no cubrió extensos campos de rebaños incautos?
¿Y el que vengó a su padre en la persona
de su madre, castigador funesto,
Orestes, no alzó acaso sus armas audazmente
en contra de las diosas misteriosas? [2]

[1] Áyax Telamonio, calificado con una fórmula de cuño homérico (*clipei septemplicis*. Cfr. *Ars* 3, 111). Enloqueció porque se le negaron las armas de Aquiles y se dedicó a matar los rebaños que servían a los griegos de alimento. A la mañana siguiente, consciente de su locura, se suicidó.

[2] Cuando Clitemnestra asesinó a Agamenón (véase *Am.* 1, 9, n. 9), Orestes, hijo de ambos, lo vengó dando muerte a su madre. Fue perseguido por las Erinias o Furias. Llevado por la locura, intentó atacarlas incluso a ellas.

¿Yo he sido, pues, capaz de destrozarle
su esmerado peinado ?

Pero la cabellera alborotada [3]
no le sentaba mal a mi señora. [4]
Aun así estaba hermosa.
Podría decir que así
la hija de Esqueneo perseguía a las fieras [5]
del Ménalo con su arco.
La cretense [6]
lloró así cuando el Noto presuroso
se llevó las promesas y las velas
del perjuro Teseo.
Y así Casandra [7]
—salvo por sus cabellos recogidos con cintas—
cayó a tierra en tu templo, casta diosa Minerva.

¿Quién no me habría llamado loco o bárbaro?
Ella nada. Quedó atada su lengua

---

[3] En *Ars* 2, 169-172 se ofrece una versión más materialista de esta discusión (o de una similar).

[4] Observaciones similares (que aprecian la hermosura en medio de un acontecimiento poco propicio para ello) se encuentran en *Am.* 1, 14, 21-22; 2, 5, 44; *Ars* 1, 533 y 2, 570.

[5] Atalanta, doncella cazadora consagrada a Artemis en Arcadia, en concreto en el monte Ménalo. También es protagonista de un *exemplum* —aunque con otros efectos— en el citado pasaje del *Ars Amatoria.*

[6] Ariadna, abandonada por Teseo. Véase *Ars* 1, 527-535 y nn. correspondientes. Que el viento se lleve las palabras (cfr. *Am.* 1, 4, n. 6) constituye una expresión tópica que no significa lo que enuncia literalmente. Las velas, en cambio sí las empuja el viento materialmente. Hay, pues, una suerte de zeugma en este verso, semejante al que se halla en *Ars* 1, 549.

[7] Casandra, la hija de Príamo, se refugió junto al altar de Minerva, cuando fue tomada Troya. De allí la sacó violentamene Áyax de Oileo. Estos tres símiles presentan diferentes similitudes con el caso de la amada Ovidio (sufrió violencia + cabello alborotado): Atalanta (cabello alborotado); Ariadna (cabello alborotado + sufrió el abandono de Teseo); Casandra (sufrió violencia. Su cabello no estaría alborotado, porque, como el mismo Ovidio advierte, su cabello estaría ceñido por las bandas propias de las sacerdotisas).

por espantoso miedo.
Sin embargo, su rostro silencioso
me hacía reproches y, aunque su boca
callaba, me acusaba con las lágrimas.
¡Ojalá que los brazos se me hubiesen caído!
Mejor hubiera sido no tener esos miembros.
Para perderme ejercité mi fuerza
y fui fuerte y robusto para mi propio daño.
¿Yo para qué os quiero,
instrumentos de crimen y de muerte?
Mis sacrílegas manos, entregaos
a las cadenas que os habéis ganado.
Si hubiese golpeado al último quirite [8]
de la plebe, tendría mi castigo.
Y sobre mi señora
¿mi derecho va a ser mayor acaso?

Dejó el Tidida un pésimo recuerdo
de su acción criminal. Él fue el primero [9]
que golpeó a una diosa. Yo el segundo.
Y el fue menos culpable, pues yo he herido
a la que proclamaba que quería,
y el Tidida fue cruel con su enemiga.

Ahora ve, vencedor, a preparar tu triunfo [10]

---

[8] *Quirite* es «ciudadano romano». Que un ciudadano golpeara a otro constituía un delito. Mayor delito aún era que un esclavo golpease a su amo. Ésa ha sido figuradamente la situación de Ovidio, que ha golpeado a su señora, a su dueña *(dominam,* en la terminología elegíaca). Poco importa que Corina fuese o no ciudadana. La relación privada (y literaria: *seruitium amoris;* cfr. *Am.* 2, 17), en la que él es esclavo de su amada, es la que prevalece.

[9] Durante la guerra de Troya, el griego Diomedes, hijo de Tideo, golpeó e hirió a Venus cuando ella intervino para ayudar a su hijo Eneas. La diosa del amor se presta especialmente a la comparación con la *puella* ovidiana. No así la desproporción entre la relación bélica y la amorosa, como a continuación admite el poeta.

[10] El tema bélico del *exemplum* previo facilita la transición hacia el *topos* del triunfo. El general triunfante es aquí el amante que ha golpeado a la muchacha. Ironía y amargura tiñen la descripción. Compárese con el del Amor en *Am.* 1, 2, 23 y ss.

magnífico y ciñe con laurel tus cabellos;
tus ofrendas preséntalas a Júpiter,
y que la multitud de seguidores
que vaya tras tu carro grite: «¡Io!
¡Una muchacha ha sido derrotada
por este hombre valiente!».
Que la triste cautiva marche antes,
con el cabello suelto, toda pálida,
si permitieran eso sus mejillas
malheridas. Mejor hubiera sido
que esa palidez suya amoratada
se debiese a la huella de mis labios,
y tuviese en su cuello las señales
de mis mordiscos acariciadores.

En fin, si me lanzaba cual torrente
tumultuoso y una ciega cólera
me había hecho presa suya,
¿no habría sido bastante
gritarle a la muchacha temerosa,
atronarla con duras amenazas,
o arrancarle la túnica en mi infamia
desde la cara hasta la cintura?
Ojalá el cinturón hubiera ahí
detenido mi impulso.[11]
Pero no.
Cual si mi corazón fuera de hierro,[12]
quitando con violencia el pelo de su frente,
le señalé sus puras mejillas con mis uñas.

Ella aguantó aturdida,
con sus facciones pálidas, sin sangre,

[11] Con respecto a la edición de Kenney, he excluido esta frase de la interrogación y he suprimido los paréntesis que la encerraban (el sentido es en sí mismo parentético).

[12] Ovidio dice sólo *ferreus* «de hierro, inhumano».

cual mármol extraído de las cumbres de Paros. [13]
Vi sus miembros sin vida, su cuerpo tembloroso
como álamo movido por la brisa,
como junco delgado
que tiembla por el Zéfiro suave,
o como manto de agua
que el tibio Noto ondula. [14]
Largo tiempo guardadas
las lágrimas corrieron por su cara,
cual manantial de nieve derretida.

Entonces yo empecé por vez primera
a sentirme culpable.
Sangre mía eran sus lágrimas vertidas.
Tres veces suplicante
intenté a los pies suyos arrojarme.
Tres veces veces ella rechazó mis manos
que la atemorizaban.

No dudes (la venganza
menguará tu dolor)
en herir ya mi rostro con tus uñas.
No le ahorres el castigo
a mis ojos, tampoco a mis cabellos.
La ira dota de fuerza
a tus manos, por débiles que sean.
Y para que las huellas
tan tristes de mi crimen no perduren,
pon otra vez en orden tus cabellos. [15]

---

[13] La sucesión de símiles (mármol, álamo, junco, agua) no sólo enriquece plásticamente la visión, sino que demora el relato, deteniéndolo en el instante crucial. La blancura del mármol griego de Paros era proverbial.

[14] Zéfiro: viento del Oeste. Noto: viento del Sur.

[15] Delicado final, que concentra en un detalle (el peinado, tratado antes con cierta extensión) la reparación del daño infligido. Pero también cabe entederlo como irónica conclusión de un mero ejercicio literario, que retoma imágenes, situaciones y lenguajes de la tradición. Así lo hace Barsby —*o.c.* pág. 91— quien aduce en su apoyo la versión del suceso en *Ars* 2, 169-172.

1, 8

[VIEJA BRUJA, BORRACHA Y ALCAHUETA]

Hay una vieja (todos los que quieran
saber de una alcahueta, que me escuchen),[1]
hay una vieja que se llama Dipsas.
Por su comportamiento tiene el nombre:[2]
no ha visto nunca sobria
a la madre del negro Memnón en su carro[3]
de rosáceos corceles.[4]
Es experta en las artes de la magia

---

[1] La vieja alcahueta es un tipo literario con raigambre en las letras griegas y latinas: a través de la comedia romana se remonta al mimo griego y a la comedia nueva. Dentro de la elegía latina, Ovidio tiene como precedentes a Propercio y Tibulo en el tratamiento del motivo. Su vitalidad se mantendrá en la literatura occidental y concretamente en la española reaparece con la Trotaconventos del Arcipreste, la magnífica Celestina de Fernando de Rojas, y en los poemas satíricos de Quevedo.

[2] *Dipsas* es un adjetivo griego que significa «sedienta», y como se explica en el verso siguiente, alude al excesivo gusto de la anciana por el vino. (Compárese también con el verso final). Aunque la correcta transcripción del griego sería «Dípsade» he preferido el nominativo (como Palas, o Ártemis), que mantiene literalmente el nombre que aparece en el poema.

[3] La madre de Memnón es la Aurora (véase *Am.* 1, 13, 1-4, nn. 1, 2, y 3 y *Am.* 3, 9, 1). Aunque Memnón no era negro, se nos presenta así porque era rey de Etiopía.

[4] Alusión mitológica, perífrasis y lítotes se acumulan para hacer más incisivo el ataque: sus borracheras duran siempre hasta que amanece. Se suma a ello el efecto paródico: contrasta el objeto del discurso, tan degradado (la vieja y su ebriedad), con el estilo elevado que se emplea.

y en los encantamientos de Eea.[5]
Con su arte hace volver las aguas que fluían
hasta su nacimiento. Sabe bien
cuáles son los poderes de las hierbas,
cuáles los de los hilos
envueltos en la rueca giradora,[6]
cuáles los del veneno que da una yegua en celo.[7]
Cuando quiere, las nubes
se acumulan tapando todo el cielo;
cuando quiere, el día luce en la bóveda pura.
Me creáis o no, yo he visto[8]
fulgurantes de sangre las estrellas;[9]
rojo de sangre estaba el rostro de la Luna.[10]

Yo sospecho que va y viene volando
en medio de las sombras de la noche,
y su cuerpo de vieja se recubre de plumas.[11]
Lo sospecho y lo dicen los rumores.
En sus ojos también una pupila

---

[5] Eea es la isla en la que habitaba la maga Circe, que intentó retener a Ulises con sus encantamientos. Se menciona a una bruja del mismo modo en *Am.* 3, 7, 79, donde se le atribuye la capacidad de producir impotencia sexual en el varón.

[6] Para los encantamientos se usaba una rueca de bronce.

[7] Se utilizaba como filtro amoroso el flujo de una yegua en celo o hipomanes, que según otras tradiciones, se extraía de la frente del potro recién nacido.

[8] Sobre la expresión de la credibilidad *si qua fides*, véase *Am.* 1, 3, n. 7.

[9] Aliteración en /s/: *sanguine, si qua fides, sitllantia sidera uidi* (v. 11).

[10] La hechicera era capaz de provocar un eclipse de luna, con su característico color rojo. En *Am.* 2, 1 se presentan en términos muy similares (aunque en contexto irónico) los efectos de los encantamientos: entre otros, el eclipse de luna, y el retorno de las aguas a sus orígenes.

[11] Volar de noche y cubrirse de plumas son rasgos tradicionales de las brujas. Así lo hace Pánfila en las *Metamorfosis* de Apuleyo. Compárese con *Fasti* 6, 133 y ss.

doble relampaguea, y de sus dos iris [12]
hay una luz que brota y centellea.
Hace salir de sus antiguas tumbas
a bisabuelos y tatarabuelos,
y con largos conjuros logra abrir
en una tierra sólida hendiduras.

Se ha propuesto ultrajar los tálamos honestos
y, con todo, a su lengua perniciosa
no le falta elocuencia.
Hizo el azar que yo fuese testigo
de su charla. Ella estaba
dando consejos de este modo (a mí
me ocultaba una puerta de dos hojas): [13]

«¿Sabes que ayer, luz mía, [14]
le gustaste a un muchacho de fortuna?
Quedó prendado y puso
su atención en tu rostro sin descanso.
¿Y cómo no gustarle? Tu hermosura
no cede ante ninguna. Mas, ay de mí, te falta
un aderezo digno de tu cuerpo. Quisiera

---

[12] Esta cuestión ha sido muy comentada. Aunque se ha pensado que quizá fuese porque tenía una pupila de cada color, o de dos distintas dentro de cada ojo, la explicación puede ser más sencilla: en medio de los encantamientos, los ojos alterados de la bruja dan la impresión al que la contempla de que tienen dos puntos de luz (Tupet, A. M., *La magie dans la poésie latine,* Lille, 1976, págs. 389-395). Puede reducirse, en el fondo, a una cuestión de enfoque narrativo. Ovidio adopta el punto de vista del que contempla impresionado a la hechicera.

[13] La ficción del testigo escondido es imprescindible para una transcripción en discurso directo de las palabras de la vieja, pronunciadas con total libertad.

[14] Muestras de familiaridad, coloquialismos (*here* por *heri)* y dominio de la elocuencia caracterizan el discurso de la vieja (más próxima que nunca a Celestina). La serie de consejos es similar al *Ars Amatoria.*

que fueses tan feliz como hermosísima: [15]
pobre no seré yo, si te haces rica.[16]

Lo que a ti te ha dañado es que tenías en contra
a la estrella de Marte, que no te era propicio.
Pero ya se ha ido Marte, y ahora Venus
se muestra favorable con su signo. [17]
Mira los beneficios que te trae su llegada:
aquí lo tienes, un amante rico
está ansioso de ti: siente inquietud
por lo que a ti te falte. También tiene
un rostro comparable con el tuyo:
si no quisiera él pagar por ti
merecería que tú por él pagaras.

¡Le ha causado rubor! Cierta vergüenza
en una cara blanca queda bien,
pero es beneficiosa si la finges:
suele perjudicar la verdadera.
Cuando estés con la vista honestamente,
los ojos bajos, puesta en tu regazo,
al alzar la mirada, lo harás para
fijarte en cuánto trae cada uno.
Quizás las desaseadas sabinas, cuando Tacio
reinaba, no quisieron que las acariciaran

---

[15] El término *felix* no coincide exactamente con el español 'feliz'. Pero, en boca de la alcahueta, su sentido es el de una felicidad, una abundancia estrictamente material: «próspera, venturosa, afortunada, rica». Así lo confirma el verso siguiente (y antes, v. 23, el calificativo del joven —*beato*— ofrece la misma ambigüedad: «le gustaste a un muchacho afortunado»).

[16] El tono de la vieja es de hipocresía. Antes de este verso (y después de él) lo que hace es fingir que se preocupa por la muchacha. Pero en este verso desvela la verdad de su egoísmo. Creo por ello que podríamos «escucharlo» como un aparte teatral o, al menos, con un cambio de entonación. No olvidemos que el personaje tiene precedentes en la comedia.

[17] El de las mujeres y el amor. Con un aparente saber astrológico, la vieja alude al cambio de mes: cfr. nota a *Ars* 1, 406.

muchos varones. Pero ahora Marte [18]
practica su valor en guerras exteriores
y es Venus la que reina
en la ciudad de su querido Eneas. [19]
Las guapas se divierten: casta es
aquella a la que nadie ha pretendido.
O incluso ella se lanza la primera
si su tosco carácter no lo impide.
Y hasta a esas que llevan las arrugas
en lo alto de su frente,
si les das una buena sacudida,
caerán de sus arrugas muchas faltas.
Penélope probaba con un arco
las fuerzas de los jóvenes, y estaba
el arco hecho de cuerno, para que
mostrasen el vigor de su costado. [20]

---

[18] Tacio fue un rey sabino: cfr. *Ars* 3, 118. Las mujeres sabinas eran prototipo de rudeza y castidad. Se va a contraponer el pasado remoto de la antigua Roma con la vida refinada de la que ya es capital de un imperio territorial extensísimo. Por eso la guerra (Marte) se practica sólo en el exterior, y en la urbe reina Venus, diosa del amor.

[19] Las alusiones a Eneas y a Venus no pueden por menos de hacernos pensar en la *Eneida*, cuyos valores están trastocados. Muy distinta a la moral virgiliana, seguidora de las pautas de Augusto, es la que, en boca de Dipsas nos expone Ovidio.

[20] La alcahueta —no Ovidio— emplea de manera subversiva el *exemplum* de Penélope, la mujer casta y fiel por excelencia. Así, Penélope no trataría de entretener a los pretendientes, sino precisamente de probar sus fuerzas y su virilidad. No es extraño que los valores serios (literarios, pero también éticos) de la poesía elevada se alteren en boca de personajes populares. En el *Priapeo* 68 (Trad. de Montero, E., *Priapeos*..., Madrid, 1981) hay una *amplificatio* de este pasaje que exagera la vertiente obscena: «Y para saber cuál era el más potente de ellos, en estos términos hablaste a los tensos pretendientes: "Nadie tensaba el arco mejor que mi Ulises (...). Mas como él ha muerto, vosotros poneos a punto ahora para conocer las cualidades del hombre que será mi marido". Según esa conclusión, Penélope, yo podría complacerte, [habla Príapo] mas en ese tiempo no había sido hecho». El empuje del costado constituía una clara referencia sexual (Cfr. *Am.* 2, 10, 25; 3, 7, 36; 11, 14). La dureza del cuerno alude a la del miembro viril.

Se desliza la edad furtivamente [21]
y nos engaña, yéndose en un vuelo.
Se nos escurre el año presuroso
lanzando sus caballos al galope.
Los bronces resplandecen con el uso;
el buen vestido quiere ser llevado,
y encanece la casa abandonada
con el moho repugnante.[22] La hermosura
si no la dejas suelta, se hace vieja, [23]
porque ninguno hay que la ejercite.
Y no producen uno o dos amantes
efecto suficiente.
El botín que de muchos se consigue
es más seguro y no atrae tanto odio.
En el rebaño numeroso encuentran
los lobos ya canosos a sus presas.

Dime, ese poeta tuyo,
a no ser versos nuevos ¿qué te da? [24]
Sacarás muchos miles de ese amante. [25]
Incluso el propio dios de los poetas, [26]

---

[21] A continuación se va a exponer el tópico del *carpe diem,* con ecos de Horacio *Carm.* 2, 2, 1-4; 14, 1-2: *Eheu fugaces, Postume, Postume / labuntur anni.*

[22] Obsérvese la personificación en los ejemplos del vestido y de la casa (más acusada esta última, con la metáfora «moho» = "canas"). Con ello se logra que su fuerza argumental sea más viva, y esté más cerca de los seres humanos.

[23] La expresión latina es *nisi admittas,* con el mismo verbo que se ha empleado unos versos más arriba para los caballos del año *admissis ...equis:* «dejar rienda suelta, lanzar al galope».

[24] El intento que hace la vieja por cambiar los sentimentos de la muchacha aparece también en *Am.* 3, 5, 39-40. Véase allí nota 12.

[25] Al no concretar con un genitivo partitivo de qué son esos miles, el poeta deja abierta una sugerente ambigüedad: «muchos miles de monedas» (y en esta lectura las palabras de la vieja son irónicas); pero también «muchos miles de versos» (y se puede entender que *leges* es «leerás» en vez de «sacarás»).

[26] Apolo, en su iconografía tradicional, sirve para expresar dos rasgos de los poetas: 1) que hasta su dios protector lleva vestido de oro —sólo será una apariencia—; 2) que sin embargo son pobres: la lira es sólo *in-aurata* «recubierta de oro».

esplendoroso con su manto de oro,
pulsa las armoniosas
cuerdas que tiene su dorada lira.
El que te haga regalos
sea para ti mayor que el gran Homero.
Pagar también, créeme,
es algo muy creativo.
Y si hay alguno
que ha comprado su propia libertad,
no lo desprecies: es leve delito
llevar el pie con yeso señalado.[27]
No te embauquen tampoco las efigies
de sus ancestros puestas por el atrio. [28]
Llévate, amante pobre,
contigo a tus abuelos.

¿Cómo? ¿Porque sea guapo
va a pedir una noche sin pagarla? [29]
El dinero que tiene que pagarte
que se lo saque al hombre que lo ama. [30]
Mientras tiendes las redes
exigirás un precio más prudente
para que no huyan. Cuando estén cautivos
hazlos cenizas con tus exigencias.

Un amor simulado no hace daño.
Deja que él crea que lo amas. Pero

---

[27] Se alude a los libertos, que podían haber comprado su propia libertad. Los esclavos que estaban a la venta llevaban los pies señalados con yeso. A pesar de que podían llegar a enriquecerse, los libertos no gozaban de consideración social. Cfr. *Am.* 3, 8.

[28] En el atrio de las casas nobles romanas se mostraban efigies en cera de los antepasados familiares.

[29] He entendido que el verso 67 es interrogativo.

[30] Referencia a la homosexualidad masculina: puesto que él es tan hermoso, tendrá también un amante (cfr. *Ars* 2, 683-684). Se cierra aquí el ciclo en el que han sido descartados tres tipos de amantes pobres: el poeta, el noble y el guapo. A cada uno de ellos le ha replicado Dipsas contundentemente. El polo contrario lo representa el liberto enriquecido.

cuida de que tu amor no sea gratuito.
Frecuentemente niégale tus noches:
un dolor de cabeza finge a veces,
y otras veces será Isis
la que te proporcione los motivos. [31]

Recíbelo después, no vaya a habituarse
a soportarlo, y no se debilite
el amor rechazado tantas veces.
Que tu puerta sea sorda al que te ruega
y se abra totalmente al que regala.
Que el amante que entra
escuche lo que dice el rechazado. [32]
Alguna vez que lo hayas traicionado
te enfadarás con él, tú la primera,
cual si la traicionada fueses tú:
desaparece así
tu culpa, compensada por su culpa.

Pero nunca concedas al enfado
un tiempo prolongado: muchas veces
un enfado muy largo crea rencores.

Es más: hasta tus ojos deberán aprender
a llorar cuando tú quieras forzarlos. [33]
Y éste o aquél otro
harán que se humedezcan tus mejillas.

Si has engañado a alguno,
no tengas miedo de jurar en falso:

---

[31] Las fiestas de Isis obligaban a la abstinencia sexual de sus fieles, al igual que las de Ceres. Cfr. nota a *Am.* 3, 9, 34.

[32] Estos versos se encuentran en una inscripción mural de Pompeya (*C.I.L.* 4, 1893).

[33] En *Ars* 1, 661-662 se aconsejan las lágrimas falsas también a los hombres. Cfr. *Ars* 3, 291-292.

Venus, para los juegos del amor,
consigue que los dioses queden sordos.
Hazte con un esclavo y una sierva
buenos conocedores de su oficio,
que indiquen de manera conveniente
qué es lo que se te puede a ti comprar.

Que un poco para ellos también pidan:
si piden poco a muchos,
pronto habrá, paja a paja, un montón grande.
Que tu hermana y tu madre y tu nodriza
también atraquen a tu enamorado.
Se reúne un botín rápidamente
si son muchas las manos que lo obtienen.
Cuando ya se te agoten los pretextos
para pedir regalos, atestigua
con un pastel que es tu cumpleaños. [34]

Cuidarás de que él, mientras te quiere,
no esté confiado, sin rival alguno. [35]
No perdura el amor sin las batallas.
Que por toda tu cama él pueda ver
las huellas de otro hombre y en tu cuello
moratones dejados por los besos.
Sobre todo, que vea los presentes
que te haya enviado el otro.
Si no hay quien te regale,
habrá que recurrir a la Vía Sacra. [36]

---

[34] Los falsos cumpleaños que inventan las mujeres se describen en *Ars* 1, 429-30.

[35] Sobre la necesidad de que haya un rival: *Ars* 3, 593-4. También *Am.* 3, 14, 33-4.

[36] Con tal de aparentar que existe otro amante que hace regalos, la bruja aconseja a la joven que los compre ella misma en la vía Sacra, zona de Roma donde existían tiendas adecuadas para ello.

Cuando le hayas sacado mucho ya,
a fin de que no todo sea regalos,
pídele que te haga
un préstamo que no devolverás. [37]
Que tu lengua te ayude y encubra lo que piensas.
Acaricia y haz daño al mismo tiempo:
bajo la dulce miel
se ocultan los venenos criminales.

Si cumples todo esto
que una larga experiencia me ha enseñado,
y la brisa y el viento no llevan mis palabras,
muchas veces tendrás buenos deseos
para mí mientras viva, y muchas veces
pedirás tras mi muerte
que mis huesos reposen suavemente.» [38]

Aún estaba ella hablando
cuando me traicionó mi propia sombra.
Y mis manos entonces, con esfuerzo,
se contuvieron para no arrancarle
su canosa y escasa cabellera,
sus ojos lacrimosos por el vino,
y no herir sus mejillas arrugadas.

¡Ojalá que los dioses no te den
lares ningunos y además te manden [39]

---

[37] Véanse las amargas quejas de Ovidio sobre las tretas de las mujeres en *Ars* 1, 425-34.

[38] *Molliter ossa cubent* «que tus huesos reposen suavemente» era un inscripción freecuente en los epitafios, y que aparece en el de Ovidio, redactado por él mismo. Cfr. Introducción, n. 21.

[39] Los lares eran divinidades menores, protectoras del hogar. Aquí, metonimia por «casa».

una vejez privada de recursos,
largos inviernos y una sed eterna![40]

[40] Esta última imprecación es la que culmina la gradación, la que afecta al rasgo esencial de la bruja: su gusto por el vino, presente en su nombre mismo. En el principio del poema se nos había ofrecido ese dato de manera objetiva. Ahora se enlaza con él pero en tono emotivo y tras haber conocido personalmente la actuación de la vieja. Obsérvese además el contraste entre esta maldición y los buenos deseos que la alcahueta pide al final de su discurso. Por otra parte, esa maldición tiene una potencialidad doble: pueden ser palabras que se nos transmiten en discurso directo, pronunciadas por el Ovidio testigo en el pasado, cuando sucedieron los hechos, y, a la vez, puede ocurrir que las pronuncie por vez primera el Ovidio poeta, en el presente en que narra. El hecho de que la maldición pueda inscribirse en el pasado de la «historia» y en el presente del «relato» demuestra la validez que siguen teniendo después del cambio de perspectiva entre el Ovidio personaje y el Ovidio narrador (más sereno), y postula la vigencia eterna —y general— que quiere concederle el poeta.

1, 9

[Todo amante es soldado] [1]

Todo amante es soldado
y Cupido posee sus ejércitos.
Ático, créeme, todo amante es soldado.
La edad que es propia para hacer la guerra [2]
también para el amor es la adecuada
Una vergüenza es ún soldado viejo.
Una vergüenza es un amor senil. [2b]
Los años que le piden
los generales al soldado fuerte,
se los pide a su amigo una bella doncella. [3]

---

[1] Construido sobre el tópico de la *militia amoris*, el poema desarrolla las similitudes entre el soldado y el amante, el general y la amada, los campamentos militar y amoroso, las penalidades (próximas a otro tópico, el del *seruitium amoris*, tratado en *Am.* 2, 17)... En definitiva un cuidado ejercicio retórico. En *Ars* 2, 233-250 (y en parte de los versos precedentes) se desarrolla este tema. Ya en pequeña escala puede verse la comparación entre Aquiles y Cupido en *Ars* 1, 18. El triunfo obtenido tras la campaña militar-amorosa se canta en *Am.* 2, 12. Los aspectos sexuales del término *militia* aparecen en *Am.* 3, 7, 68, n. 23. Véase n. 7. El tema había sido tocado por Horacio, *Carm.* 3, 26; y 4,1. Góngora lo reelabora (véase en la Introducción, «Perduración...»). Cfr. en general Murgatroyd, P., «*Militia amoris* and the Roman elegists», *Latomus* 34 (1975), 59-79.

[2] A partir de este punto el poema se va configurando por la sucesión de correlaciones bimembres que equiparan la milicia con el amor. Ático parece ser un amigo de Ovidio

[2b] El amante viejo (*senex amator*) era tipico de la Comedia: Plauto, *Asin., Bacch., Cas., Cist., Merc. Stich.*; Publil., *A.* 29. Cfr. también Hor. *Epod.* 5, 55 y ss.

[3] He alterado la traducción habitual de *puella* «muchacha, mujer» por «doncella» para mantener la rima interna *bella puella* (cfr. *stellas/*

Ambos pasan la noche
de guardia y los dos duermen en el suelo. [4]
Vigila uno la puerta de su dueña,
y el otro la de su general.
La tarea del soldado es el largo camino.
Haz que se vaya lejos la muchacha,
y hasta el confín del mundo
la seguirá su amante valeroso.
Irá contra los montes que le impiden
pasar, contra los ríos
de caudal redoblado por las lluvias,
y aplastará la nieve amontonada.
Si va a cruzar los mares, no pondrá
por pretexto los Euros sopladores, [5]
ni exigirá que haya astros favorables
para surcar las aguas.
¿Quién sino un soldado o un amante
arrostrará los fríos de la noche [6]
y la nieves mezcladas con tupido aguacero?
Al primero lo mandan a espiar
a los encarnizados enemigos.
El otro en su rival tiene clavados
los ojos, cual si fuese un enemigo.
Éste asedia difíciles ciudades.
El umbral de su dura amiga aquél.
Uno derriba puertas de murallas
como el otro de casas.
Muchas veces ha sido provechoso
atacar a enemigos cuando duermen,
y matar con las armas en la mano

puellas: *Ars* 1, 59). Este diminutivo *bellus* (de *bonus*) es raro en la poesía augústea, pero frecuente en Catulo, que concretamente lo utiliza igual en 69, 8 y 78, 4. McKeown (*ad. loc.*) cree que Ovidio juega con *bella*, «bella», y *bella*, «guerras», dado el motivo del poema.

[4] De acuerdo con el tópico del *paraklausithyron*. Cfr. *Am.* 1, 6.

[5] Euro: viento del Este.

[6] Cfr. *Ars* 2, 230-240.

al tropel desarmado. Así cayeron
las tropas feroces del tracio Reso, [7]
y dejasteis, caballos, de servir
a vuestro amo cuando fue apresado.
Muchas veces se sirven los amantes
del sueño en el que se hallan los maridos,
y, mientras esos enemigos duermen,
ellos moviendo están sus propias armas. [8]
Traspasar puestos de los centinelas
y bandas de guardianes, es trabajo
del soldado y del siempre triste amante.
Marte es dudoso y Venus no es segura.
Se alzan los vencidos
y, en cambio, caen los que parecía
que nunca acabarían abatidos.
Así que, el que al amor
lo llamaba pereza, que abandone.
Propio de alguien que emprende es el amor.
El apenado Aquiles
se abrasa por Briseida, que le ha sido
arrebatada: mientras es posible
troyanos, destrozad al ejército argivo. [9]
Del abrazo de Andrómaca a las armas
marchaba Héctor y su esposa era
quien le ponía el casco en la cabeza. [10]
Del general en jefe, del Atrida,
cuéntase que aturdido se quedó

---

[7] El tracio Reso luchó al lado de los troyanos pero sólo un día. Diomedes y Ulises lo asesinaron de noche, mientras dormía, y se llevaron sus famosos caballos, blancos como la nieve y raudos como el viento.

[8] *Arma mouent* tiene un evidente sentido sexual —fálico—, superpuesto a la expresión propiamente militar. Cfr. *Am.* 2, 9 b, 24; 2, 12, 28; 3, 7, 68, n. 23.

[9] Aquiles, enfadado porque Agamenón le había quitado a su esclava Briseida, se retiró del combate, circunstancia que aprovecharon los troyanos para conseguir una primera victoria.

[10] Cfr. *Ars* 2, 645-646.

al contemplar a la hija de Príamo [11]
con el alborotado cabello de una Ménade. [12]
Marte incluso, apresado,
padeció las cadenas del herrero [13]
y en el cielo no hubo habladuría más célebre.
Yo mismo era perezoso y dado
al ocio relajado. La penumbra
y el lecho habían ablandado mi ánimo. [14]
Mas la atención a una muchacha hermosa
me impulsó a salir de mi indolencia
y me ordenó servir en sus ejércitos.
Desde entonces ya ves
que estoy ágil y lucho en batallas nocturnas.
El que no quiera hacerse un vago ¡que ame!

---

[11] A Agamenón le correspondió Casandra, hija de Príamo, como esclava (Véase *Am.* 1, 7, 17-18, n. 7). Enamorado apasionadamente de ella, fue asesinado por su esposa Clitemnestra, quien mató asimismo a Casandra.

[12] Las Ménades eran las Bacantes, participantes en los ritos orgiásticos de Baco.

[13] Vulcano apresó a Marte en el famoso episodio de infidelidad de su esposa Venus con el dios de la guerra. Puede leerse un detallado relato en *Ars* 2, 561-600.

[14] Penumbra y lecho son elementos literarios, propios de la cultura del ocio que permitía dedicarse al cutivo del amor y de la poesía. Cfr. *Am.* 1, 5, 1-5 y ss.

1, 10

[Contra su amada, por pedir regalos]

Igual que aquella a la que barcos frigios
llevaron de la orilla del Eurotas,
causando guerra entre sus dos esposos; [1]
igual que Leda, a la que el ingenioso
adúltero burló en ave mentida,
bajo las blancas plumas escondido; [2]
igual que erró Amimone por Argos la reseca
cuando apretaba un cántaro lo alto de su cabello, [3]
así eras tú. Y por ti yo tenía miedo
del águila y del toro y de todas las formas
que hizo el amor tomar al magno Júpiter. [4]
Ahora todo temor se ha disipado,
está curada del error mi mente
y no apresa ese rostro ya mis ojos.

---

[1] Perífrasis con resonancias épicas para aludir a Helena. Paris se la llevó (barcos frigios) de Esparta (cuyo río era el Eurotas). La belleza de Helena provocó la guerra de Troya, entre su primer esposo, Menelao, y el segundo, Paris.

[2] La perífrasis esta vez no se refiere al nombre de la heroína, sino al del cisne, cuya forma tomó Júpiter para amar a Leda. Cfr. *Am.* 1, 3, 22.

[3] Dánao, rey de Argos, que padecía una gran sequía a causa del enojo de Posidón, envió a sus hijas (entre ellas a Amimone) a buscar agua. Por el camino tuvo amores con Posidón, que hizo brotar una fuente. A ese episodio alude Ovidio, si bien deja entrever en *errauit* el sentido de «se confundió» junto al de «anduvo errante».

[4] Júpiter se transformó en águila y en toro para raptar, respectivamente, al efebo Ganimedes y a Europa.

¿Me preguntas por qué he cambiado así? [5]
Porque pides que pague. [6]
Ese motivo impide que me gustes.
Mientras eras ingenua,
a la vez que tu cuerpo amé tu alma.
Ahora, por un fallo de tu espíritu
ha quedado dañada tu hermosura.

El Amor es un niño, está desnudo,
no tiene mezquindades a sus años,
ni ropajes, para ir al descurbierto. [6b]
¿Por qué ordenáis al niño
de Venus prostituirse por dinero? [7]
Él no tiene bolsillo en que guardarlo. [8]
Para las crueles armas no está hecha
Venus, y no lo está el hijo de Venus.
No es bueno que unos dioses no guerreros
reciban, cual soldados, una paga. [9]

---

[5] Se comprende ahora la intención de los símiles iniciales: en la etapa de amor idealizado, Ovidio veía en su amada sólo la belleza (tanta como para que un dios la raptara o la sedujera). Contrasta el tiempo mítico —inexistente ya— de ese amor primero con la situación actual, cuando el poeta ha comprendido que ella sólo quiere dinero. Del lenguaje épico se ha pasado al elegíaco, en sus términos más desengañados (cfr. Propercio 1, 3), porque también el motivo es típicamente elegíaco: la amada codiciosa, la *auara puella*.

[6] *Cur sim* ***mu****tatus quaeris? quia* ***mu****nera poscis.* La presencia de *mu-* en la pregunta y en la respuesta, sugiere que, ya al preguntar, ella sabía el motivo.

[6b] Hay un doble sentido en *uestes* (ropajes) y *apertus* (descubierto): el puramente físico, externo, y el moral.

[7] La sordidez de la prostitución queda resaltada: por la imagen elegida (el niño Cupido), la aliteración */p, r, t/ (puerum Veneris pretio prostare)* y el propio término *prostare,* que en la elegía latina sólo aparece aquí con este sentido (Cfr. también *Am.* 3, 12, 8; 14, 11). Es más propio del lenguaje de la sátira y el epigrama. Cfr. Juvenal 1, 47, 3.

[8] Al no llevar ropa, no tiene el *sinus* o bolsillo en el que se guardaba el dinero. El poeta juega con este término en *Am.* 3, 8, 34, aplicándolo a Dánae, como se comenta allí en n. 12.

[9] Es sabido que etimológicamente 'soldado' es «el que recibe un sueldo». Una dualidad similar se da en la expresión latina aquí emplea-

La meretriz se pone ante cualquiera [10]
en venta por un precio estipulado.
Y busca unas ganancias miserables
entregando su cuerpo. Sin embargo
maldice esa mujer el despotismo
de su avaro rufián, y hace forzada
lo que de buena gana hacéis vosotras.

Adoptad como ejemplo
a las bestias privadas de razón. [11]
Vergonzoso será
que de temple más dulce sean las fieras.
Ni la yegua ha pedido regalos al caballo
ni la vaca a su toro, ni el carnero cautiva
a la oveja elegida con regalos.
La mujer es la única que goza
arrancándole al hombre los despojos,
la única que alquila noches suyas,
la única que se ofrece en alquiler
y vende lo que a ambos les complace,
lo que ambos pretendían, y pone precio
a lo que ella también goza. ¿Por qué
un placer que va a ser por igual grato
a ambos, lo vende ella y él lo compra? [12]
¿Por qué causa tendría que ocasionarme

---

da: *aera merere,* «cobrar un sueldo / ser soldado». Recordemos que en poemas anteriores se ha presentado al Amor como diosecillo belicoso (*Am.* 1, 2), y se ha identificado al amante con el soldado en *Am.* 1, 9, 1-2 (*militia amoris*). Aquí interesaba oponer el amor a la guerra pero sólo con vistas a la ambigüedad de *aere* «sueldo, paga», resuelta en el verso siguiente: *meretrix certo... aere,* en su acepción materialista: «por un precio estipulado».

[10] Hasta el verso 14 el discurso se dirigía a la amada de Ovidio. A partir de ahora aparecerán plurales (representativos de las prostitutas como colectividad) o singulares genéricos.

[11] *Ratione carentes:* «carentes de razón» pero también quiere decir «carentes de cálculo (de intereses)».

[12] He trasladado *Venus* por «placer», por entender que aquí era una clara metonimia.

perjuicio a mí y beneficio a ti [13]
una satisfacción que hombre y mujer
consiguen asociados al moverse? [14]

No es honrado que vendan sus perjurios
los testigos pagados. Ni es honrado
que se abran las arcas del que ha sido
para juez elegido. Es una infamia
defender a unos pobres acusados
con la lengua comprada, y una infamia
que obtenga un tribunal grandes ganancias; [15]
una infamia aumentar la fortuna paterna
con la renta del lecho, y prostituir
buscando el lucro la hermosura propia.

Es justo que se guarde gratitud
por favores que no han sido comprados.
Pero al lecho alquilado de manera
deshonrosa nada hay que agradecerle.
El que alquila ha cumplido por completo
cuando ha pagado el precio, y no te debe
ninguna obligación por tus servicios.

---

[13] El retorno a la segunda persona de singular queda a medio camino entre el apóstrofe directo a su amada, y la impersonalidad de cualquiera de las prostitutas.

[14] El latín dice *socio motu*, «con movimiento asociado». Uno de los sentidos de *socius* es, al igual que en español, el de «asociado en un negocio comercial». He procurado mantenerlo, porque está en correlación con la serie de términos extraídos del lenguaje de los negocios (*locat, vendit, pretium, emit,damno, lucrosa*: «alquila, vende, precio, compra, perjuicio, beneficiosa») que se aplica en este poema a las relaciones amorosas.

[15] Cuatro motivos tomados del ámbito judicial en el que pagar un precio constituye una deshonra: el perjurio de los testigos y la corrupción del juez que se deja sobornar. A continuación, las tasas cobradas por abogados y tribunales. No está ausente la crítica a la carrera que el propio Ovidio decidió abandonar para dedicarse a la poesía. Obsérvese la habilidad con que se reconduce esa condena moral al terreno del amor, utilizando el mismo término: «una infamia» (*turpe ...defendere... / quod faciat ...turpe.../turpe ... augere*).

Dejad, mujeres bellas,
de estipular un precio a cada noche.
No da buen resultado un infame botín.
Haber fijado en pago brazaletes
sabinos no valía el que aplastasen
las armas la cabeza de la virgen sagrada. [16]
Un hijo con su espada traspasó las entrañas
de las que había nacido y el motivo
para esa venganza fue un collar. [17]

Con todo, no es indigno que se pidan
los regalos a un rico: él tiene bienes
que puede dar si alguien se los pide.
Las uvas arrancadlas cuando cuelguen
de vides rebosantes. Y que el fértil
huerto de Alcínoo sea el que ofrezca frutos. [18]

El pobre paga con sus atenciones,
con su dedicación y su lealtad. [19]
Todo lo que posee, que lo ofrezca a su dueña.

---

[16] La vestal Tarpeya traicionó a Roma entregándola a los sabinos (de cuyo rey Tito Tacio estaba enamorada) a cambio de los brazaletes que llevaran (en la idea de que eran de oro). Cuando los sabinos entraron en Roma, interpretaron su promesa arrojando sobre ella sus escudos (ahí estaban los brazaletes) hasta matarla.

[17] Erifila traicionó a su esposo Anfiarao, dándole muerte a cambio de un collar. En venganza, Alcmeón, hijo de ambos, mató a su madre.

Dos *exempla* legendarios confirman la *sententia* previa. En ambos casos se produce una grave transgresión a cambio de un regalo insignificante (la vestal traiciona a su patria —y según ciertas versiones también su virginidad— y Erifila a su esposo). El castigo en ambos casos es una muerte terrible.

[18] Para apoyar la idea de que sólo debe pedirse al que posee en abundancia, recurre a dos ejemplos tomados de la naturaleza. El segundo de ellos incluye, además, una referencia mitológica: el huerto del rey Alcínoo era de una fertilidad proverbial. Se trata, pues, de una antonomasia.

[19] El pobre, puesto que ha recibido un favor gratuito, se siente luego obligado y agradecido, a la inversa del que paga, cuya situación se ha expuesto más arriba.

También se puede celebrar con versos
a las mujeres que se lo merecen:
ésa es mi dote. Gracias a mi arte [20]
disfruta de renombre mi elegida.
Terminarán rasgados los vestidos,
y acabarán quebrados oro y gemas,
pero eterna será la fama que dé el verso. [21]

Y además no me indigna ni aborrezco
dar un pago, sino que me lo pidan.
Lo que te niego cuando me lo pides
te lo daré si dejas de quererlo. [22]

---

[20] La dote normalmente era aportada por las mujeres. Ovidio invierte su significación (es él quien la aporta) en correspondencia con la inversión de valores que ella defiende (el dinero por encima del amor). En cuanto a «eterno», *perennis*, evoca el famoso verso de Horacio (*Carm.* 3, 30, 1) sobre el mismo tema de la inmortalidad: *exegi monumentum aere perennius*.

[21] Ovidio ofrece la inmortalidad poética a su amada al final de *Am.* 1, 3, 25-6. Después de señalar que no tiene riquezas, le ofrece sólo su poesía, y la eternidad: «así también nosotros por todo el universo/ seremos celebrados, y mi nombre/ estará para siempre unido al tuyo». La misma confrontación entre el amante rico y el poeta pobre puede verse en *Am.* 1, 8, 57-62. Allí es la vieja Dipsas la que aconseja a la muchacha. Aquí es el poeta. Sometida a contradictorias influencias, es siempre ella la que tiene que decidir. Véase *Am.* 1, 15, n. 16; *Am.* 2, 17, 27-34. La fama que da la poesía, que aquí se contrapone a otros regalos, tiene su vertiente negativa en *Am.* 3, 12, 5-14: allí, en efecto, ha servido para prostituir a la amada.

[22] Estos cuatro últimos versos —el dístico final en latín— muestran una especial agudeza de ingenio: toda la argumentación anterior (ataque a la inmoralidad del dinero y defensa de la poesía) queda destruida. Una típica pirueta ovidiana, llamativa incluso por el alarde formal: a las filigranas lógicas se suma la acumulación de verbos: cuatro en el hexámetro y cinco en el pentámentro. Cfr. Barsby, *op. cit.*, pág. 127. El desengaño afecta no sólo a su concepto de la amada, sino a sus propios razonamientos morales.

1, 11

[A Nape, peinadora de Corina]

Experta en recoger y en arreglar
los cabellos que están alborotados,
Nape, que no has de ser contada entre las siervas,
y que por tus servicios a mis noches furtivas
ya me eres conocida,
eficaz e ingeniosa transmitiendo mensajes,
tú, que has conseguido muchas veces
que viniera Corina, cuando dudaba, a mí,
y que me has demostrado tu lealtad
muchas veces, cuando he estado en apuros, [1]
coge ahora estas tablillas que le he escrito. [2]
Dáselas de mañana a tu señora,
y salva con presteza los obstáculos
que puedan demorarte.
Tus venas no están hechas de piedra, y en el pecho
no tienes corazón de hierro duro
ni más ingenuidad de la debida.
Lo esperable es que tú
también hayas probado el arco de Cupido:
defiende en mí la enseña de tu ejército. [3]

---

[1] Una larga invocación que abarca los seis primeros versos permite desarrollar la cuidada *captatio beneuolentiae* dirigida a esta esclava de Corina. En *Am.* 1, 6 se emplea un procedimiento similar con el portero. La importancia de los esclavos y esclavas en el juego de la seducción es fundamental: cfr. *Am.* 1, 6; 8, 87-90; 2, 7; 8; 19, 41; 3, 1, 55-6; *Ars* 1, 351-98; 2, 251-8; 525-6; 3, 485, 607, 665-666.

[2] Los romanos escribían con el estilo (una especie de punzón) sobre tablillas que tenían la superficie encerada.

[3] Vocabulario propio del amor presentado literariamente como milicia. Cfr. *Am.* 1, 9, 1.

Si te pregunta cómo estoy, dirás
que vivo en la esperanza de una noche.
Lo demás va en la blanda cera escrito
por mi mano.
Mientras estoy hablando,
escapa el tiempo. Dale las tablillas
cuando no esté ocupada, en buen momento. [4]
Mas logra que las lea inmediatamente.
Fíjate, te lo ruego,
mientras lee, en sus ojos y en su frente.
Por los datos de un rostro silencioso
puede saberse lo que va a pasar.
Y, en cuanto de leer haya acabado,
logra que escriba una respuesta larga.
(Odio la cera en blanco, extensa y reluciente).
Que apriete los renglones, que una letra borrosa
entretenga mis ojos en el borde del margen.
Mas ¿qué necesidad tienen sus dedos
sosteniendo el estilo, de cansarse?
Que en toda la tablilla sólo ponga
«ven».
Yo no tardaré en coronar
con laurel mis tablillas vencedoras,
y en colgarlas en medio del santuario de Venus. [5]
Les pondré esta inscripción:
«A VENUS LE DEDICA NASÓN ESTAS SUS FIELES
SERVIDORAS. VOSOTRAS,
QUE HACE NADA ERAIS SÓLO VIL ACEBO».

---

[4] Los consejos dados a la sierva acercan la configuración de este fragmento a la del *Ars Amatoria* (Cfr. *Ars* 1, 351-398, donde recomienda cultivar la amistad de la esclava).

[5] La imaginería militar (insinuada ya en el verso 12) cierra el poema. Igual que el general triunfante ofrendaba los despojos conseguidos a alguna divinidad (y les ponía una inscripción), el amante los lleva al templo de la diosa del amor. El dístico elegíaco —en este caso el último— es el adecuado para reproducir una inscripición votiva, ya que era el que se utilizaba para esos fines. Cfr. *Am.* 2, 6, n.18. El lector puede comparar estos augurios con la respuesta que se halla en el poema siguiente.

1, 12

[Poema que maldice las tablillas] [1]

Llorad mi mala suerte:
tristes han regresado mis tablillas.
La infausta carta dice que hoy no puede.

Algún sentido tienen los presagios:
cuando se disponía Nape a salir [2]
hace un instante, se detuvo, porque
los dedos se golpeó contra el umbral.
Cuando otra vez te manden salir, acuérdate
de cruzar el umbral con más cuidado
y, prestando atención, de alzar el pie. [3]

Alejaos, incómodas tablillas,
maderas fúnebres, y tú también
cera llena de signos negadores,

---

[1] El poema es una especie de coletilla (antitética en este caso) del precedente. No es ello raro en la obra (cfr. *Am.* 2, 7 y 8, sobre Cipasis). Construido de acuerdo con una visión mágica de la realidad, se culpa de la respuesta negativa a un mal presagio y después a las tablillas mismas, a la cera (incluso a la abeja y a la flor de la que procede) y a la madera (el árbol que la dio aparece cargado de malos augurios), para terminar en el nombre mismo y en el número de las tablillas. Sigue el modelo retórico del vituperio, con continuos apóstrofes e imprecaciones. El resultado es un poema ligero y artificioso. Un tema similar se halla en Propercio 3, 23.

[2] Nape es el nombre de la esclava que aparece en el poema precedente.

[3] "Prestando atención" podría ser también "sobria, sin haber bebido", pues ambas significados tiene el latín *sobria*.

recogida —seguro— de la flor
de alta cicuta por la abeja corsa [4]
que bajo su miel pésima te puso.
Roja estabas igual que si te hubieran
con bermellón teñido intensamente:
tu color ciertamente era de sangre. [5]

Ojalá que en el suelo os veáis tiradas
allá donde se cruzan tres caminos,
leño inútil, y el peso de una rueda
os quebrante pasando por encima. [6]
Incluso probaré
que el que os cortó del arbol para daros
un uso, no tenía las manos puras. [7]
Proporcionó aquel árbol los soportes
para colgar un cuello infortunado,
proporcionó al verdugo horribles cruces,
infames sombras dio a los roncos búhos, [8]
y los huevos del buitre y el vampiro
en sus ramas sostuvo. [9]

---

[4] La miel de Córcega era famosa por su amargura. Cfr. Virgilio *Ecg.* 9, 30 y Plinio *Nat. Hist.* 16, 71. A ello se añaden los efectos venenosos de la cicuta.

[5] La cera de las tablillas solía estar coloreada de rojo. Al atribuirlo a la sangre se insiste en la idea de muerte. El bermellón, que se extraía del minio, se importaba principalmente de Hispania (Propercio 2, 3, 11).

[6] Prolepsis de la maldición final.

[7] Es propio del pensamiento mágico que la impureza del que realiza un acto contamine el objeto que manipula.

[8] El "siniestro" dístico latino, *illa dedit turpes raucis bubonibus umbras / uolturis in ramis et strigis oua tulit,* con sus aliteraciones en vibrante, oclusivas sordas y /u/ (casi onomatopeya del ulular del búho), me recuerda el célebre verso de Góngora (*Polifemo,* 39): «infame turba de nocturnas aves», en el que Dámaso Alonso advirtió magistralmente los efectos de oscuridad sugeridos por la reiteración —*tur*— en las sílabas tónicas. Alonso, D., *Góngora y el Polifemo,* Madrid, 1980=1974[6], pág. 61. (Cfr. en nuestra Introducción el apartado sobre la perduración de Ovidio en la literatura posterior).

[9] El vampiro, a pesar de ser mamífero, se incluye aquí entre las aves de mal agüero (ya en la Antigüedad se creía que atacaba a los niños en las cunas). Cfr. Plinio, *Nat. Hist.* 10, 34 y Ovidio, *Fasti* 6, 131-40.

Y a éstas, loco de mí, les confié mis amores,
y les di mis palabras de cariño,
para que las llevaran a mi dueña.
Esta cera mejor acogería
citaciones a juicio farragosas,
que leería algún juez con voz severa. [10]
Estarían mejor tiradas entre
esos libros de cuentas y registros
donde llora el avaro sus riquezas perdidas.

En consecuencia, yo me he dado cuenta [11]
de que sois, de acuerdo
con vuestro nombre, dobles. [12]
Ni el propio número era un buen auspicio. [13]

¿Qué pediré, furioso como estoy,
sino que os corroa carcomida
vejez y que esté blanca
por el inmundo moho vuestra cera? [14]

---

[10] Compárese con *Am.* 1, 10, 37-42, y n. *ad loc.*

[11] «Conse-cuencia/cuenta»: he intentado reproducir la paronomasia con que comienza el verso: *ergo ego uos rebus duplices pro nomine sensi,* que puede ser un primer indicio icónico de la dualidad semántica sugerida a continuación.

[12] Dobles —*duplices*— porque formaban un díptico. Pero también dobles en sentido moral, falsas. Obsérvese que asimismo son dos los significados del término, y que la duplicidad se expresa mediante un dístico. Iconicidad.

[13] En un juego conceptista se exprimen aun más las posibilidades expresivas de «dobles». No es sólo el nombre de las tablillas, sino su número lo que se considera infausto.

[14] Maldición final, acorde con la concepción mágica que anima el poema (plasmada en la aliteración en /r/ del verso 29). Compárese con la que cierra la elegía 1, 8, dirigida a Dipsas, la vieja hechicera.

1, 13

[Ruega a la Aurora aquí que se detenga]

Ya viene, por encima del Océano
dejando a su marido tan anciano [1]
la rubia diosa que nos trae el día
en su escarchado carro.
¿A dónde vas tan rauda, Aurora? Para,
y a cambio de ello que tribute el ave
cada año un solemne sacrificio
en honor de la sombra de Memnón. [2]

Ahora es grato yacer entre los tiernos brazos
de mi dueña, ahora más que nunca
está ella bien unida a mi costado.
Ahora también los sueños son tranquilos,
fresco el aire, y entona

---

[1] La Aurora había conseguido para Titono, su esposo, la inmortalidad. Pero olvidó pedir a Zeus que lo mantuviera eternamente joven. Por eso Titono era un anciano que no cesaba de envejecer eternamente. Ella lo acabó encerrando en el palacio, donde llevaba una mísera vida. Según otras versiones, seco ya, se convirtió en cigarra. El motivo poético de los ruegos a la Aurora está tomado de Meleagro (*A. P.* 5, 172). Giangrande, G., *art. cit.*, pág. 17.

[2] A cambio de que la Aurora se detenga el poeta formula una deseo que favorece a la diosa *(captatio beneuolentiae)*: Memnón era hijo de la Aurora y de Titono (hermano de Príamo). Fue por ello aliado de los troyanos, y cayó muerto a manos de Aquiles. Todos los años visitaban su tumba unas aves nacidas de sus cenizas (así logró la inmortalidad pedida por su madre) que peleaban entre sí hasta que la mitad moría. La sangre que vertían sobre la tumba era la ofrenda anual a la que se alude en estos versos.

con su leve garganta
el pájaro su canto transparente.

¿A dónde vas tan rauda, molestando a los hombres,
molestando también a las mujeres?
Refrena con tu mano sonrosada [3]
las riendas recubiertas de rocío.
Antes de que tú surjas, sus estrellas
mejor observa el navegante, y no [4]
vaga en medio del agua, confundido.
Al llegar tú, el viajero se levanta
por cansado que esté, y el soldado
ajusta al armamento sus manos rigurosas.
Tú eres la primera que contempla
cargados con su azada a los labriegos, [5]
la primera que hace que se pongan
los lentos bueyes bajo el yugo arqueado.
Tú privas a los niños del sueño y los entregas
a los maestros, para que sus tiernas
manos a azotes crueles se sometan,
y tú envías a unos hombres elegantes
ante los atrios, a comprometerse
y a sufrir grandes daños por sólo una palabra. [6]

---

[3] El epíteto se remonta a la poesía homérica: la Aurora de rosados dedos *(rhododactylos)*. Ese mismo adjetivo —*purpurea*— se aplica a la piel de la mujer en la poesía elegíaca. Aliteración en /r/ también en latín.

[4] Comienza aquí un catálogo de oficios que suelen contraponerse al del amante.

[5] *Bidens:* «azadón de dos puntas».

[6] Barsby (*o.c.*, *ad loc.*, pág. 143) entiende que son los atrios —el vestíbulo— del templo de Vesta, cerca del tribunal del pretorio, donde se celebraban los litigios legales. En ellos tenía importancia decisiva —que podía ocasionar grandes daños— una sola palabra: *spondeo*, «prometo o me comprometo», que respondía a la pregunta *spondesne*. Quedaría así en correlación con los versos que siguen: la Aurora no agradaría ni a los que pleitean, ni a sus consejeros legales y abogados. Otra interpretación sostiene que se trata de la *salutatio* matutina, en la que los *clientes* saludaban a su *patronus*, y se exponían a grandes daños si no pronunciaban la palabra *dominus* «señor». Cfr. Cristóbal, V., *P. Ovidio... Amores...*, *o. c.*, *ad. loc.*

Tampoco agradas al juriconsulto [7]
ni al abogado: deben levantarse
uno y otro para ir a nuevos pleitos.
Cuando podrían descansar los brazos
de las mujeres, tú
obligas a las manos hilanderas
a volver a su ovillo.

Todo lo aguantaría con paciencia.
Pero, que se levanten de mañana
las muchachas, ¿quién puede soportarlo
a no ser ser el que no tiene ninguna?

¡Cuántas veces deseé que la Noche
no te dejara paso
y que, en su movimiento, las estrellas
no huyeran de tu rostro! [8]
¡Cuántas veces deseé que el viento quebrantara
el eje de tu carro, que cayera
uno de tus corceles,
detenido por una espesa nube! [9]

Envidiosa, ¿a dónde vas tan rauda? [10]
Era negro tu hijo, porque de ese
color tenía el corazón su madre. [11]
Quisiera que Titono pudiera hablar de ti: [12]

---

[7] El juriconsulto era una especie de asesor legal.

[8] De la faz de la Aurora, que es a la vez la faz del cielo en ese momento.

[9] Con la imagen de esos accidentes, Ovidio devuelve la vitalidad a una metáfora —el carro de la Aurora— casi lexicalizada.

[10] La Aurora tiene envidia o celos de los amantes mortales, porque ella no puede gozar con Titono, su anciano marido, y porque perdió el amor de Céfalo, un mortal. Tuvo amores con Ares, y por ello Afrodita la condenó a estar eternamente enamorada.

[11] Memnón, al que la Aurora tuvo en Etiopía, no era negro, pero llegó a ser de aquel país y por eso se le atribuye ese color.

[12] Se han excluido los versos 33-34: *quid si non Cephali quondam flagrasset amore / an putat ignotam nequitiam esse suam,* «¿Qué pasaría si nunca hubiera ardido / por el amor de Céfalo? ¿O se piensa /

en el cielo no habría
mujer alguna más avergonzada.
Con tal de huir de él,
porque es viejo y de edad muy avanzada,
con el alba te subes a ese carro
que el anciano aborrece.
Pero si, con tus manos abrazándolo, [13]
a Céfalo tuvieras, gritarías:
«Corred lentos, corceles de la noche». [14]
¿Por qué al amar voy yo a pagar las culpas
de que esté consumido tu esposo por los años?
¿Acaso serví yo de intermediario
para que te casaras con el viejo?
Contempla cuánto sueño
la Luna concedió a su amado joven
(y la hermosura de ella no cede ante la tuya). [15]
Incluso el propio padre de los dioses
juntó, para no verte tantas veces,
dos noches y cumplió así sus deseos. [16]

---

que su adulterio es desconocido?», considerados una interpolación. Explicaban, como se ve, los motivos de esos celos. Sobre Titono, véase n. 1.

[13] Céfalo era un hermoso joven al que la Aurora raptó. Con ella engendró en Siria a Faetón. Pero pronto Céfalo la abandonó —motivo de despecho para la diosa—, regresó a Atenas y contrajo matrimonio con Procris (véase el episodio de Céfalo y Procris en *Ars* 3, 687-746).

[14] El deseo imposible de detener el tiempo está expresado perfectamente en este oxímoron: «corred lentos», similar al de la empresa *festina lente,* atribuida ya a Julio César.

[15] La Luna se enamoró del joven pastor Endimión, dotado de gran belleza. Tras unirse a él (que le dio cincuenta hijas), obtuvo de Zeus que concediera un deseo a Endimión. Él pidió dormir eternamente por lo que conservaba intacta su juventud. Así la Luna lo besaba cada noche sin que él se diera cuenta. La leyenda es evocada por Ovidio por el paralelismo entre los amores de ambas diosas, pero especialmente para reivindicar más horas de sueño (aconsejándole que tome un amante mortal y actúe como la Luna).

[16] Tras el de la Luna, éste es el ejemplo máximo en defensa del sueño y de la noche: Zeus, que juntó dos noches para poder amar a su gusto a Alcmena durante tres días seguidos. De esa unión nacieron —también con una noche de intervalo— los gemelos Heracles e Ificles.

Yo ya había terminado mis reproches:
podría parecer que me había oído,
pues se ruborizaba. Sin embargo, [17]
no nació el día después que de costumbre.

[17] A lo largo de todo el poema ha funcionado la ambigüedad entre la Aurora como personaje alegórico y como fenómeno de la naturaleza. Esa dualidad culmina en este punto y abre el desenlace del poema: los reproches que Ovidio ha hecho a la Aurora como personaje parecen haber tenido efecto, porque ha conseguido que se ruborice. Pero ese *rubebat*, «se ruborizaba», es a la vez casi un impersonal meteorológico: aparecía en el cielo un color rojizo (el que es propio del amanecer como fenómeno natural). La realidad que desvelan los últimos versos es que todo ha sido un hermoso ejercicio retórico. La Aurora mitológica no existe. O no escucha. Ironía ovidiana que parodia los poemas de un género (cfr. *A. P.* 5, 3; 172; 173; Propercio 2, 18 b) cuyo auge estará en las canciones de albada de los trovadores medievales.

1, 14

[CUANDO PERDIÓ SU AMADA LOS CABELLOS] [*]

Te lo decía yo: «deja de echar
a tus cabellos más potingues». Ya
no tienes cabellera que teñir.
De haberles permitido tú crecer
¿qué habría más largo que ellos?
Llegarían hasta abajo
hasta donde se ensanchan tus caderas. [1]
¿Qué importancia tenía que fueran finos
—tanto, que tú temías adornarlos—
cual los velos que tienen los atezados seres, [2]
o el hilo que la araña
con su delgada pata va extendiendo
cuando, bajo la viga abandonada,
teje su leve tela? [3]

---

* Se anticipan aquí los consejos sobre el peinado, los tintes y las pelucas que se darán en *Ars* 3, 133-168. El tema quizá resulte extraño al lector actual, especialmente dentro de una colección de poemas amorosos. Pero el cabello es fundamental en la estética de la amada elegíaca (cfr. *Am.* 1, 5, 10; 7, 68; 11, 1 y ss.). Recordemos aquí el Soneto 14 (v. 4) de Pablo Neruda en sus *Cien sonetos de amor*: «yo sólo quiero ser tu peluquero».

[1] Eufemismo.

[2] Los seres eran un pueblo de la India oriental. Por su color de piel atezado pueden ser tanto indios como chinos. Se alude aquí a los finos velos de seda china.

[3] La metáfora puede parecer poco ennoblecedora. (E. A. Poe la utiliza para describir al terrible Usher: «el cabello, que por su tenuidad suave parecía telaraña»: Poe, E. A., «El hundimiento de la Casa de Usher», en *Obras Selectas*, [trad. de J. Gómez de la Serna], Valencia, 1992, 11-28, pág. 15). Pero para el lector antiguo evocaba la fantástica transformación de Aracne, tratada luego por Ovidio en *Met.* 6, 5-145 y previamente por Virgilio, *Geo.*, 4, 246.

Y no era negro ni tampoco de oro
sino mezclado de los dos matices
sin ser ni ni uno ni el otro,
como el color que muestra
el alto cedro ya descortezado
en los húmedos valles del escarpado Ida. [4]

Eran, además, dóciles,
se prestaban a cientos de peinados,
y no te producían dolor alguno.

No los hendió la aguja, ni tampoco
la empalizada que formaba el peine. [5]
La peinadora siempre tuvo su cuerpo a salvo.
Ante mí la peinaba muchas veces
y ella no se quitó nunca la aguja
para pinchar los brazos de la esclava. [6]
Muchas veces también por la mañana
con el cabello aún desarreglado
yacía de costado en el lecho de púrpura
y aun con ese descuido estaba hermosa, [7]
cual la bacante tracia, cuando en la verde yerba [8]
se tiende abandonada a su cansancio.

Aunque era fino y parecía pelusa
¡cuántos daños sufrió, ay, tu pelo maltratado!
¡Con qué resignación se entregó al hierro
y al fuego para ser rizo enlazado [9]

---

[4] El monte Ida, cerca de Troya, en Asia Menor (o su homónimo de Creta).

[5] La metáfora *uallum:* «vallado, empalizada» se basa en la analogía que las púas del peine tienen con las estacas de una empalizada.

[6] Es un lugar común literario que la señora clavase, si estaba furiosa, la aguja en el brazo de la peinadora. Cfr. *Ars* 3, 239-42.

[7] Cfr. *Am.* 1, 7, 13 y nota correspondiente.

[8] Las bacantes, originarias de Tracia, acompañaban a Baco con el cabello alborotado en medio de un desenfreno orgiástico.

[9] En primer lugar, el poeta ha desmontado una locución hecha *ferroque ignique* variándola levemente, al eliminar la sólida trabazón

configurando un moño retorcido.
Yo gritaba: «es un crimen,
un crimen abrasar esa melena.
Ya por naturaleza son hermosos,
ahórrale, mujer hecha de hierro, [10]
un sufrimiento tal a tu cabeza.
¡Aparta esa violencia lejos de ella!
No es cabello que deba ser quemado.
Él moldea las agujas que le aplican». [11]

Se ha perdido la hermosa cabellera,
la que quisiera Apolo,
la que quisiera Baco tener en su cabeza.
Podría compararlos con aquellos
que antiguamente, como está en los cuadros,
Dione sostuvo con su mano húmeda. [12]

¿Por qué lamentas el haber perdido
un pelo que tan mal dispuesto estaba? [13]
¿Por qué, torpe, ahora sueltas

---

que establecía la doble copulativa —*que*. La transferencia de la locución *(igni et ferro:* "a sangre y fuego" literalmente "a hierro y fuego" cfr. *Am.* 1, 57-58) del mundo militar y masculino al ámbito doméstico y femenino tiene como efectos la hipérbole y la ironía, que reforzadas por la hendíadis (hierro y fuego = hierro ardiente) describen con gran plasticidad un clásico moldeado del cabello.

[10] En *ferrea* hay nuevo juego de palabras. En una primera instancia remite a los moldeadores de hierro. Pero, además, en el léxico elegíaco desgina a la persona muestra una dureza implacable en la relación amorosa (por ejemplo el portero en *Am.* 1, 6): exactamente el trato que esta mujer da a sus cabellos.

[11] Sobre los tipos de peinado femenino véase *Ars* 3, 133-58.

[12] Apolo y Baco representan un prototipo de belleza masculina en la que el hombre tiene los cabellos largos. Dione es un nombre de Venus. Apeles la representó en la *Afrodita Anadiomene* naciendo de las aguas del mar y escurriéndose los cabellos (el modelo que luego seguirá Botticelli).

[13] Ironía y contraste de perspectivas: entre la de él (que los consideraba bien dispuestos) y la de ella (para quien estaban mal), y además entre dos perspectivas de ella: la pasada (cuando no los apreciaba) y la presente (cuando sí lo hace).

el espejo con mano entristecida?
Con tus ojos de siempre no te ves
bien. Para que te gustes, lo que debes
es perder el recuerdo de ti misma.

No te han dañado hierbas encantadas
de una rival. Ninguna vieja hemonia [14]
te ha lavado con agua traicionera.
No es una enfermedad la que te ha herido
(¡quédese lejos esa maldición!),
ni ha menguado tu espesa cabellera
una lengua envidiosa.
Lamentas una pérdida causada
por mano tuya y por tu propia culpa.
Eras tú la que dabas
mejunjes de veneno a tu cabeza.

Ahora Germania está presta a enviarte
sus cabellos cautivos. Te verás
guarnecida por una ofrenda de esa
nación a nuestro triunfo sometida. [15]
¡Cuántas veces te ruborizarás
cuando alguno se admire de tu pelo
y dirás: «ahora estoy siendo elogiada
por una mercancía que he comprado.
Éste ahora está elogiando, en vez de a mí,
a no sé a qué mujer de los sicambros. [16]
Sin embargo me acuerdo
del tiempo en que esa fama era mía».

[14] Hemonia (Tesalia) es una región de Grecia donde se consideraba que había numerosas hechiceras.

[15] En consonacia con el daño, el remedio también se representa con vocabulario militar. Personificación (Germania) y enálage *(cautiuos capillos)* forman una especie de eufemismo para nombrar la peluca (hecha con cabellos de alguna esclava germana, valorados, al parecer, por su color rubio). Cfr. *Ars* 1, 165-168.

[16] En el año 11 a. C. Druso recibió los honores de la *ouatio,* un triunfo menor, por su victoria sobre distintas tribus de Germania, entre otros los sicambros.

Pobre de mí, retiene mal las lágrimas,
y cubre con la mano su semblante
—suaves mejillas que el rubor colora.
En el regazo tiene sus antiguos
cabellos y, ay de mí, como un adorno
impropio de ese sitio los contempla.

Recobra el ánimo y la buena cara:
el daño es reparable. Vas a ser admirada
pronto por tus cabellos naturales. [17]

---

[17] El dístico final, como suele suceder, cambia el sentido de todo el poema. Por un lado añade un toque de humanidad al discurso un tanto artificioso del poeta. Por otro, resta trascendencia al episodio devolviéndole su verdadera intención: una burla de los cosméticos femeninos por el procedimiento de la hipérbole.

1, 15

[La poesía dará inmortalidad]

¿Por qué, Envidia voraz, me echas en cara
mis años de pereza, y a mis versos
los llamas obra de un talento estéril?
¿Y que no haya seguido la costumbre
de los antepasados, mientras da
la edad valiente fuerzas, y no tenga
polvorientos trofeos de la milicia,
que no domine la palabrería
de las leyes, y no haya prostituido
en el ingrato foro la voz mía?

Lo que me pides son obras mortales.
Yo pretendo una fama duradera,
de tal modo que sea
cantado siempre en todo el universo.

Vivirá el de Meonia, mientras Ténedos e Ida
perduren, mientras vierta sus aguas presurosas [1]
el Símois en el mar. Y vivirá

[1] Ténedos es una isla del mar Egeo, perteneciente a la Tróade. En esa misma región estaban el Símois, un río que se une al Escamandro poco antes de que este desemboque en el mar, y el monte Ida. Configuran el escenario de la *Ilíada* y por metonimia designan la magna obra de Homero (nacido en Meonia). El esquema lógico ("vivirá el poeta mientras viva su obra") se repetirá en los versos siguientes. Cfr. *Am.* 3, 9, 25-26. Un catálogo similar (ceñido a los poetas amorosos) se halla en *Ars* 3, 327-348.

el de Ascra mientras se hinche la uva con su mosto, [2]
mientras caiga el cereal segado por la hoz curva.
El Batíada será siempre cantado [3]
en todo el universo: él es valioso
por su arte, aunque no sea por su talento.
Ningún daño vendrá al coturno de Sófocles. [4]
Arato estará siempre junto al sol y la luna.[5]
Menandro seguirá, mientras estén [6]
vivos el siervo mentiroso, el padre
inflexible, la pérfida alcahueta
junto a la cariñosa meretriz.
Ennio, carente de arte, y Accio, el de generosa [7]
voz, gozan de un renombre que en ningún
momento decaerá. ¿Qué época va
a ignorar a Varrón y la primera
nave, y el lomo de oro que buscaba
el Esonio caudillo?[8] Los poemas
del sublime Lucrecio morirán [9]
cuando un único día acabe con las tierras.

---

[2] Ascreo: apelativo de Hesíodo, natural de Ascra, en Beocia. Se alude a continuación a su obra *Los trabajos y los días*, que instruían sobre la agricultura. Obsérvese la *uariatio* constante a la hora de nombrar a los poetas.

[3] Batíada: sobrenombre del poeta griego Calímaco (ca. 305-235 a.C), que se decía descendiente de Bato, el lacedemonio fundador de Cirene. Fue el fundador de la escuela alejandrina.

[4] La tragedia, representada por el coturno, calzado alto que empleaban los actores trágicos. Cfr. *Am*. 3, 1, 31.

[5] Se alude al poema sobre astronomía de Arato, contemporáneo de Calímaco muy conocido en Roma.

[6] Máximo representante de la comedia nueva (ca. 340-290 a.C): se mencionan los personajes más significativos de su teatro de caracteres.

[7] Con Ennio, autor épico y trágico (ca. 239-169 a.C.) empieza la enumeración de los más célebres poetas romanos. Le sigue el trágico Accio (ca. 170-85 a.C.).

[8] Varrón de Átax, compuso un poema sobre la expedición comandada por Jasón (hijo de Esón) en busca del vellocino de oro. Cfr. *Ars* 3, 335-336.

[9] El autor del poema *De rerum natura* (ca. 98-53).

Títiro y las cosechas y las armas de Eneas [10]
se leerán mientras sea capital Roma
del mundo a nuestro triunfo sometido.
Mientras existan fuegos y arcos, armas
de Cupido, serán, culto Tibulo,[11]
aprendidos tus versos. Será célebre
Galo en el Occidente, y Galo en el Oriente
y célebre con Galo su querida Licoris. [12]
Así que, aunque las piedras y aunque el diente
del arado sufrido, perezcan con el tiempo,
los poemas están libres de la muerte.

Ante el poema cedan
los reyes y los triunfos de los reyes.
Ceda también la orilla
del aurífero Tajo generosa. [13]
Admire el vulgo cosas despreciables
y a mí sírvame el rubio Apolo una
copa llena con agua de Castalia. [14]
Tenga yo en mis cabellos
el mirto temeroso de los fríos [15]
y léame mucho así el amante inquieto.

---

[10] Las tres obras de Virgilio: *Églogas* (nombradas por el pastor Títiro, que aparece ya en la 1 y es *alter ego* de Virgilio), *Geórgicas* (las cosechas) y *Eneida* (las armas de Eneas).

[11] Sobre el elegíaco Tibulo véase *Am.* 3, 9 (en los versos 59-66 se halla un catálogo de los elegíacos romanos) y *Ars* 3, 335-6.

[12] Licoris es la amada poética de Cornelio Galo, (69-26 a.C., cfr. *Am.* 3, 9, n. 22). Occidente y Oriente aparecen respectivamente nombrados con los términos griegos *Hesperiis* y *Eois* (véase *Am.* 2, 6, n. 2), lo que inserta al poeta en la moda helenizante propia de los neotéricos y de los augústeos.

[13] En la Antigüedad se creía que las aguas del río Tajo, en España, llevaban oro. En este dístico están representados el poder político (junto con el militar) y la riqueza.

[14] La fuente Castalia brotaba en el monte Parnaso, residencia de Apolo y de las Musas. Es símbolo de la inspiración poética. Se ha querido ver cierta irreverencia para con el dios protector de los poetas en estos versos (35-36), que, por otra parte, fueron la cita con la que Shakespeare abrió su primer libro, *Venus y Adonis.*

[15] El mirto era un atributo de Venus y se emplea aquí en vez del laurel que ceñía habitualmente a los poetas. Las dos alusiones mitoló-

La Envidia se alimenta de los vivos;
tras la muerte descansa, cuando vela
por cada cual su fama merecida.
Así que incluso cuando el fuego último
me haya devorado, viviré
y gran parte de mí perdurará.[16]

gicas definen el género que prefiere Ovidio: la poesía (Apolo, fuente Castalia) amorosa (Venus). El mirto teme los fríos porque es una planta que crece en lugares templados.

[16] Con sinceridad y audacia —sin que falte la amargura— Ovidio cierra su primer libro de poemas, parangonándose a los ya consagrados. El tema de la inmortalidad lograda con la obra de arte había sido desarrollado especialmente por Horacio, *Carm.* 3, 30, 6-7. No menciona Ovidio a este modelo suyo. En cambio sí hace referencia a Calímaco —griego y ya muerto—, que parece haberle inspirado el tema de la Envidia (*Ait.* 1, fr. 1, 17; *Hymn.* 2, 105). Cfr. *Am.* 1, 10, nn. 20 y 21.

AMORES II

2, 1

[LA ÉPICA DEJÉ POR LA ELEGÍA]

Esta obra también yo la he compuesto,
el nacido en la húmeda tierra de los pelignios, [1]
yo, el famoso Nasón,
poeta de mi propia mala vida. [1a]
Esta obra también nace por mandato
del Amor. ¡Alejaos,
alejaos de aquí los rigurosos! [1b]

---

[1] Sobre Sulmona, la patria de Ovidio, cfr. *Am.* 2, 16, n. 1.

[1a] Ovidio vuelve positivo un término que estaba negativamente connotado como *nequitia,* «pereza, mala vida». «Poeta de mi propia mala vida, de mis propios extravíos» es en su boca una expresión llena de orgullo, lo que supone una alteración de los valores morales. Cfr. Booth, J., «Aspects...», *art. cit.*, págs. 2.691-2.692.

[1b] *Procul, procul este, seueri.* Virgilio había dicho (*Aen.* 6, 258): *procul, o procul este, profani,* siguiendo a Calímaco (*Hymn. Ap.* 2) ἑκάς, ἑκάς ὅστις ἀλιτρός. Lo que en los otros dos poetas constituía la exclusión de los impuros de un solemne ritual religioso, se ve subvertido por Ovidio, quien reclama al principio de su poema la exclusión de los puritanos, dado el contenido «impuro» de la obra. Booth, J., «Aspects...», *art. cit.*, pág. 2.699.

No sois el auditorio que conviene [2]
a mis dulces acentos.
Que me lea la doncella enfebrecida [2b]
por la presencia de su prometido,
y el muchacho inexperto
tocado de un amor que desconoce,
y que un joven, herido por el arco
que ahora me hiere a mí,
reconozca señales cómplices de su fuego
y, saliendo de un largo asombro, diga:
«¿Qué delator ha instruido a ese poeta
para que pueda así cantar mi caso?»

Yo me había atrevido a tratar, lo recuerdo,
las guerras celestiales y al centímano Giges [3]
(tenía aliento bastante para ello),
el caso en que la Tierra se vengó cruelmente
y en que el Osa escarpado
al ser lanzado en contra del Olimpo
arrastró al Pelión en su caída. [4]

---

[2] Clarísima determinación del destinatario. Cada género (épico o elegíaco) no sólo implica una cierta forma y unos ciertos temas, sino también un público específico. Pero ¿coincide el lector implícito con el destinatario que se presenta explícitamente? Aquí el concepto literario de lector implícito se abre a la realidad social —y política. Ovidio en *Ars* 1, 31-34 pretende que entre su público no se cuentan las mujeres casadas.

[2b] «Enfebrecida» traduce la lítotes *non frigida*. Aquí aparece por primera vez el término *frigidus*, «frío» (y luego «frígido»), aplicado a la falta de respuesta sexual en el ser humano. Véase Booth, J., *Ovid. The second book of Amores*, Warminster, 1991, *ad. loc.* Cfr. *Am.* 2, 7, 9.

[3] El poeta alude aquí, de acuerdo con el tópico de la *recusatio* (cfr. *Am.* 1, 1, n. 1) a una supuesta Gigantomaquia de tema épico. Giges, un centímano —gigante de cien brazos y cincuenta cabezas— luchó contra los Titanes apoyando a los dioses. Aquí se le hace participar en la lucha entre los dioses y los gigantes, provocada por la Tierra, que quería vengarse de la derrota sufrida por los Titanes.

[4] El Osa, el Olimpo —residencia de los dioses— y el Pelión son montes de Tesalia. Los gigantes lanzaron esos dos montes contra el Olimpo en su intento por escalarlo.

En mis manos tenía yo las nubes,
y el rayo junto a Júpiter, el que él iba lanzar
con puntería por defender su cielo.

Mas mi amiga cerró sus puertas. Yo solté
a Júpiter y al rayo. Se cayó
Júpiter en persona de mi mente. [5]
(Perdón, Júpiter, nada
me ayudaban tus armas. Y esa puerta cerrada
es aún mas fulminante que tu rayo). [6]

Retomé yo las tiernas expresiones
y los ligeros versos elegíacos —mis armas. [7]
Mis palabras suaves
lograron ablandar su puerta dura. [8]
Son versos los que logran [9]

---

[5] La anfibología de *fulmen* propicia la contraposición entre la poesía épica plasmada en la figura de Júpiter (y su rayo) , y la elegíaca (el cerrojo del portero). Cfr. n. 6. Obsérvese el tono irreverente y paródico con que se trata a Júpiter (en un proceso de cosificación y muñequización que viene de los versos anteriores) y que no es más que un desprecio de la poesía épica.

[6] Juego de palabras con *fulmen* «rayo» y «tranco del cerrojo». Véase *Am.* 1, 6, 16, n. 2.

[7] Transposición de nociones bélicas (propias de la épica) al terreno conceptual de la relación amorosa. Es una constante en Ovidio: como mero ejemplo podemos recordar el «Triunfo del Amor» (*Am.* 1, 2) y el tema de la *militia amoris* , que aparece por doquier pero especialmente en *Am.* 1, 9 (véase allí n. 1).

[8] La utilidad general de la poesía elegíaca (para conquistar a la persona amada) se ejemplifica en uno de sus tópicos: el del *paraclusithyron* : cfr. *Am.* 1, 6, n. 1.

[9] *Carmen* en latín es verso y también "hechizo, encantamiento". Esa dualidad no es ajena tampoco a nuestra cultura: todo encantamiento, con su formalización ritual, está cercano al poema, y viceversa: todo poema puede recuperar la potencia mágica que la palabra tuvo en sus orígenes míticos (véase, sobre Baco, n. a *Ars* 1, 565). Así se nos presenta en este texto, aunque paradójicamente, desde una posición de escepticismo y parodia. Formalmente es digno de señalarse el políptoton anafórico con que va apareciendo *carmen*. Compárese con el estribillo del poema *Am.* 1, 6.

que aparezcan los cuernos de la sangrienta luna [10]
y que se den la vuelta los corceles
níveos del Sol en marcha. [11]
Por un hechizo en verso
saltan despedazadas las serpientes
con las fauces partidas,
y el agua que fluía vuelve a sus manantiales. [12]
Por obra de los versos al fin cedió la puerta
y al cerrojo en la jamba introducido,
aunque ésta era de roble, el verso lo venció.

¿De qué me habría servido cantar al raudo Aquiles?
¿Qué bien me harían a mí los dos Atridas [13]
y el que en viajes errantes
tantos años perdió como en la guerra, [14]
o Héctor el que merece ser llorado
cuando arrastrado fue por caballos hemonios ? [15]

En cambio, tras frecuentes elogios a una tierna
muchacha, ella se entrega
al poeta como pago por sus versos.

---

[10] El epíteto «sangrienta» alude al color de la luna cuando sufre un eclipse. Existía la creencia de que los encantamientos podían provocarlo. Compárese con el poema dedicado a la hechicera Dipsas, *Am.* 1, 8, 12, y con *Am.* 2, 5, 38).

[11] También este prodigio (hacer que el sol detenga su curso y retroceda) se atribuía a los encantamientos.

[12] Cfr. *Am.* 1, 8, 6.

[13] Menelao y Agamenón.

[14] Perífrasis para aludir a Ulises, que pasó diez años en la guerra de Troya y otros diez en su viaje de regreso a Itaca.

[15] Son los caballos del tesalio Aquiles. Hemonia es otro nombre de Tesalia. De manera esquemática (con sus epítetos o perífrasis perfectamente descifrables) se han evocado los personajes principales de la épica homérica (Aquiles, Héctor, Menelao y Agamenón para la *Ilíada*, Ulises para la *Odisea*). Pero sólo personajes masculinos. Así es más eficaz la correlación de contrastes: diversos varones guerreros/ una doncella enamorada; el pasado inútil/ el presente lleno de vida; en definitiva, el contraste entre los géneros poéticos —y vitales— de la épica y la elegía.

¡Grande es la recompensa que se da!
Adiós preclaros nombres de los héroes. [16]
No son vuestros favores los que a mí me convienen.
Y vosotras, muchachas,
volved vuestros hermosos
ojos hacia estos versos
que ya el purpúreo Amor me va dictando. [17]

---

[16] La *recusatio*, afecta aquí a los aspectos temáticos, mientras que en *Am.* 1, 1 se refería a los problemas formales, de métrica.

[17] *Purpureus*, «purpúreo, rosado», es un epíteto de Cupido. Descartado el tema bélico, se presenta el que va a centrar el libro, el amor, en forma de dios inspirador.

2, 2

[A BAGOAS, VIGILANTE DE SU AMADA]

Bagoas, tú que tienes a tu cargo [1]
guardar a tu señora, [2]
descansa mientras trato contigo unos asuntos
pocos, pero importantes.
Ayer vi a mi muchacha paseándose
por el lugar que tiene como pórtico
a las hijas de Dánao[3]. Y al instante,
como me había gustado,
le hice llegar mi ruego en una nota.
Pero ella, con mano temblorosa,
escribió por respuesta: «es imposible».
Y dio como motivo, al preguntarle
el por qué era imposible,
que tu preocupación exagerada
no dejaba vivir a tu señora.

---

[1] Bagoas parece un nombre persa, propio para un esclavo, seguramente el eunuco que aparece en la elegía siguiente.

[2] Ella es la señora del esclavo, pero también la *domina* «amada, dueña» del poeta.

[3] Las cincuenta hijas de Dánao, se casaron con sus cincuenta primos (hijos de Egipto), y en la noche de bodas mataron todas a sus maridos (excepto Hipermnestra). Fueron castigadas a llenar eternamente una vasija sin fondo. La referencia que encontramos aquí es externa al mito, una perífrasis para mencionar el pórtico que se hallaba junto al templo de Apolo en el Palatino, y que presentaba las estatuas de las cincuenta Danaides y del propio Dánao, que fue quien proporcionó las dagas a sus hijas. Cfr. *Ars* 1, 67-74.

Si eres inteligente, hazme caso, guardián:
deja ya de ganarte nuestro odio,
pues todo el mundo le desea la muerte
al que le causa miedo.
Tampoco su marido es muy sagaz:
¿por qué ha de fatigarse vigilando
aquello que aunque no esté custodiado
no tiene riesgo alguno de perderse? [4]
Así pues, que él se porte como un loco
de acuerdo con su amor, y considere
que es casto lo que a muchos satisface.
Pero a ella tú, cumpliendo tu servicio,
dale la libertad furtivamente,
para que pueda ella devolverte
la misma libertad que tú le has dado. [5]

Consiente en ser su cómplice: la dueña
se sentirá obligada con su esclavo.
Te da miedo ser cómplice: puedes disimular.
Si ella lee algo en secreto: piensa que es de su madre.
Viene un desconocido: en poco tiempo
ya será un conocido.
Ella visita a una amiga enferma
(que resulta estar sana):
que vaya y que esté enferma en tus informes.
[Si se retrasa, puedes,
para que no te canse la dilatada espera,

---

[4] Es la voz del marido filtrada y parodiada por Ovidio, que se sirve del discurso indirecto libre. La ingenuidad excesiva del esposo (*non sapiens)* merece la ironía de Ovidio, que se gana la complicidad del vigilante dándole la clave para descifrar esa ironía, y tratándolo como alguien inteligente (*si sapis*...). La argumentación es la siguiente: si el marido, cree que no merece la pena cansarse vigilándola, porque cree que no hay ningún riesgo, menos debe esforzarse el guardián. Por otra parte, *si sapis* y *sapiens* son expresiones frecuentes en el *Ars Amatoria* para designar a los expertos en asuntos amorosos.

[5] Un intercambio de favores, bajo la forma del *do ut des*, en el que se juega con la libertad. Figurada y amorosa para ella; real y jurídica para el esclavo.

roncar con la cabeza en las rodillas.][6]
No investigues qué pasa en el templo de Isis
la que lleva la túnica de lino, [7]
ni temas a las gradas del teatro.

Aquel que como cómplice
conoce los secretos
recibirá continuamente honores:
¿y qué menor trabajo que callarse?
Goza de simpatías y gobierna la casa,
no prueba los azotes. Es poderoso. El resto,
la tropa indigna, queda por debajo. [8]

Para que los motivos verdaderos
no lleguen al marido, se inventan los ficticios,
y les parece bien a los dos dueños
lo que tan sólo a ella le parece.
Y si a él le da por arrugar la frente
y por fruncir el ceño, la muchacha
consigue con cariño lo que quiere.
Sin embargo, conviene que también
discuta ella contigo algunas veces,
y simule las lágrimas, y te llame verdugo.
Tú, en respuesta, le harás acusaciones
que ella pueda borrar sin riesgo alguno:
con las imputaciones inventadas
ya no serán creíbles las auténticas.
Así disfrutarás siempre de estima,

---

[6] Kenney considera espurios los versos 23-24.

[7] Se atribuye aquí a Isis un epíteto neológico, *linigeram*, que corresponde también a sus sacerdotes, porque esa era su vestidura. Tanto el templo de Isis como el teatro eran lugares de encuentros amorosos. Cfr. *Ars* 1, 67-80 y 89-100.

[8] Se refiere al resto de los esclavos de la casa. La relación del amante con los esclavos de su amada —de la que esta elegía es buen ejemplo— puede verse en *Ars* 2, 251-260, especialmente en ese último verso.

y aumentarán tus ahorros abundantes. [9]
Obra así y serás libre en breve tiempo.

Ves a los delatores, con el cuello
cargado de cadenas. Un calabozo vil
encierra a los que fueron desleales.
Tántalo busca el agua entre las aguas [9b]
y recoge manzanas fugitivas.
Eso le dio su lengua charlatana.
El guardián que por Juno fue nombrado,
por excederse vigilando a Io [10]
pereció antes de tiempo, mientras que ella ahora es
[diosa.
Yo he visto cómo un hombre, por los cepos [11]
llevaba amoratados los tobillos,
porque obligó un marido
a que del adulterio se enterara.
Fue el castigo menor del merecido,
pues dañó a dos su lengua perniciosa:

[9] El término latino es *peculium*, los ahorros que iba juntando un esclavo y con los que podía acabar comprando su libertad. Cfr. *Am.* 1, 8, 63-64.

[9b] Tántalo sufrió su famoso castigo (hambre y sed eternas, rodeado de agua y de frutos que se le escapan) por contar a los hombres secretos que había escuchado en los banquetes de los dioses. Cfr. *Am.* 3, 7, 51-52.

[10] Juno , celosa de los amores de Júpiter con la doncella Io, la convirtió en ternera y la puso bajo la custodia de Argos, un guardián de cien ojos. Mercurio, enviado por Júpiter para liberarla, durmió con el son de su flauta cincuenta de los ojos de Argos (mientras los otros cincuenta dormían naturalmente) y lo mató. Juno diseminó los cien ojos de Argos en la cola del pavo real, el ave que estaba consagrada a ella. En cuanto a Io, tras diversas peripecias, recuperó su forma y recibió culto divino en Egipto bajo el nombre de Isis. Cfr. *Ars* 1, 77-78.

[11] Es característico de Ovidio recurrir a una serie de *exempla* que apoyen su argumentación. Encontramos aquí dos de la vida común (los delatores y los traidores) y dos de la mitología, seguidos de un caso particular y que el propio Ovidio asegura haber visto (véase *Am.* 1, 2, 11). Este cierra la serie y conecta de nuevo con el tema del delator de adulterios.

el marido sufrió, y la mujer
quedó pérjudicada en su buen nombre.

Tú créeme: esas acusaciones
nunca ha habido marido que las crea.
Y, si te escucha, a nadie benefician.
Si es tibio su cariño,
tu delación se pierde en sus oídos
despreocupados. Pero, si la quiere,
tu servicialidad lo pone triste.
Y, por clara que esté, no se demuestra
fácilmente la culpa. Comparece
ella segura, con las simpatías
de su juez. Y, aunque él
lo haya visto con sus propios ojos,
cuando ella lo niegue, la creerá,
condenará a sus ojos, y con buenas palabras
se engañará a sí mismo.
Si ve las lágrimas de su señora
también él llorará y dirá: «ese
charlatán va a pagar su merecido».
¿Por qué vas a una lucha desigual?
Cuando acabes vencido,
te esperan los azotes, mientras ella
se sienta en las rodillas de su juez. [12]

Nosotros no tramamos ningún crimen,
tampoco nos juntamos para mezclar venenos, [13]

---

[12] Delación, acusaciones, castigos... Estos episodios aparecen construidos con vocabulario y actitudes propios del ámbito judicial. Sobre la tolerancia de los maridos y amantes cfr. *Ars* 2, 543-546. La delación de un adulterio (el de Marte y Venus) en *Ars* 2, 561-600, esp. 589-600.

[13] La acepción erótica de *coimus*, «nos juntamos», abre la doble interpretación que cabe hacer de estas palabras, y que afecta al verbo «mezclar», *miscenda* , y a todo el verso 64, donde la espada funciona como un símbolo fálico. Estos dobles sentidos desvelan la ironía del verso final, que como es frecuente en Ovidio, no resulta incompatible con el sentido directo.

ni mi mano fulmina empuñando la espada.
Pedimos que nos sea, con tu ayuda,
posible amarnos sin ningún peligro.

¿Qué cosa puede haber
más inocente que los ruegos nuestros?

2, 3

[SÚPLICAS NUEVAS AL ESCLAVO EUNUCO]

¡Qué desgracia la mía, que a mi señora
la guardes tú, que no eres
ni hombre ni mujer, y que no puedes
conocer los placeres recíprocos de Venus! [1]

El que por vez primera cortó los genitales
a unos niños debiera haber sufrido
él mismo las heridas que produjo.

Serías amable hasta la complacencia
y bien dispuesto cuando te rogaran,
si se hubiese encendido antes tu amor
por alguna mujer. Tú no has nacido
para montar caballos y no puedes
con las armas pesadas, ni la lanza
belicosa le va bien a tu mano. [2]
Que esas tareas ocupen a varones;
tú pierde la esperanza de ser hombre;
los estandartes tienes que portarlos [3]

---

[1] El poema complementa el precedente, de acuerdo con el gusto de Ovidio (cfr. *Am.* 1, 11 y 12; 2, 7 y 8; 9 y 9b; 3, 11 y 11 b). Éste desarrolla literariamente el tema del esclavo eunuco (su insensibilidad para el amor, su incapacidad para la *militia amoris,* sus limitaciones en el *seruitium amoris),* para concluir con similares promesas y súplicas.

[2] Tanto la monta del caballo (Cfr. *Ars* 3, 778), como las armas y la lanza son metáforas eróticas, que aluden a la condición de eunuco del esclavo. De ellas se pasa a tocar el tópico de la *militia amoris.* Cfr. *Am.* 1, 9.

[3] Sobre los estandartes en la milicia del amor, véase *Am.* 2, 12, 14.

acompañando a tu señora, a ella
conténtala con tus servicios, goza
de su favor. Si ella te faltara,
¿a quiénes servirías?

Aún se presta su rostro, aún se prestan sus años [4]
al juego del amor. Su hermosura
no merece morir en deterioro estéril.
Ella hubiera podido a ti engañarte,
por mucho que la hubieras molestado:
no queda sin cumplirse lo que dos han querido.

Pensando que sería más favorable
intentarlo con súplicas, rogamos,
mientras aún tienes tiempo
de hacer buena inversión con tus servicios. [5]

---

[4] La anáfora y el paralelismo van dirigidas a insistir, en el marco de un discurso que pretende mover el ánimo del oyente.

[5] En la expresión *bene ponendi munera* late una metáfora tomada del mundo comercial, "de invertir bien tus servicios", que sugiere la recompensa futura (seguramente la libertad) que le otorgaría su dueña. Cfr. *Am.* 2, 2, 15-16, n. 5.

2, 4

[Cien mujeres distintas me enamoran]

Yo no me atrevería a defender
mis desviadas costumbres, ni a esgrimir
defensas engañosas en favor de mis vicios.
Lo confieso —si sirve para algo
el confesar las culpas.
Ahora, tras confesarlo,
vuelvo insensatamente a mis delitos.
Odio y no me es posible
dejar de desear aquello que odio.
¡Ay, qué dura se hace de llevar
la carga que uno intenta sacudirse! [1]
No tengo fuerzas ni jurisdicción
para ejercer dominio sobre mí.
Empujado me veo, como la nave
a la que arrastra un rápido torrente.
No hay un modelo exacto de hermosura
que sea el que despierta mis amores.
Existen cien motivos
para que yo esté siempre enamorado. [2]

---

[1] En *Am.* 1, 2, 9-18 expresa una idea similar, aunque con la clara intención de aceptar la carga. También la aceptación del amor se impone al final de este poema, por lo que esta exclamación parece irónica. Eco de Catulo en el v. 5.

[2] Sobre las contradicciones intertextuales de los *Amores*, que permiten al poeta simultanear distintos discursos amorosos, véase *Am.* 1, 3, nn. 1 y 6.

Si alguna está en sí misma recogida [3]
con la mirada baja,
me abraso y su recato
es para mí emboscada que me tiende.
Si otra es provocativa, caigo preso
de que no sea una rústica, y me ofrece esperanzas
de que se moverá en el blando lecho.
Si se muestra intratable, imitadora
de las sabinas rigurosas, pienso [4]
que quiere, pero está disimulando
en el fondo. Si culta eres, me encantas
por esas raras artes que te adornan.
Mas, si eres ignorante,
me has complacido por tu ingenuidad.
Dice una que los versos de Calímaco [5]
son rústicos al lado de los míos:
al instante me agrada
esa mujer a la que yo le agrado.
También existe la que me critica
a mí como poeta y a mis versos:
pues sobre mí quisiera yo los muslos
de esa que me censura.
Avanza delicada: me cautiva
su movimiento. Brusca es esta otra,
pero al tocar a un hombre podría ser más tierna.
A ésta, porque canta dulcemente

[3] Se inicia aquí un catálogo de los tipos femeninos, frecuente en el teatro y en la poesía satírica o de crítica social. Pensemos, por ejemplo, en el célebre poema de Semónides de Amorgos. El panorama de Ovidio no es, como se comprobará, en absoluto crítico: la organización de la lista mediante la contraposición de dos tipos diferentes le permite reflejar su aceptación universal del amor, encarnado en las mujeres concretas. Los helenísticos y sus continuadores griegos (*A P.* 12, 93; 94; 244; 256) habían comparado los distintos tipos de muchachos. También Tibulo (1, 4, 9-14). Los encantos de las diferentes mujeres son tratados por Propercio (2, 22, 1-10; 25, 41-6) y Tibulo (3, 8, 7-14).

[4] Sobre las sabinas cfr. *Am.* 1, 8, 39, n. 18.

[5] Cfr. *Am.* 1, 15, n. 3.

y modula la voz con gran soltura
quisiera darle besos robados mientras canta.
Ésa pulsa las cuerdas lastimeras
con su pulgar experto. ¿Quién podría
no enamorarse de tan doctas manos?
Aquella con su gesto nos deleita,
mueve los brazos cadenciosamente
y ondula su costado delicado
con suavidad: para no hablar de mí
que me conmuevo por cualquier motivo,
pon a Hipólito allí y será un Príapo. [6]
Tú, por lo alta que eres, te pareces
a antiguas heroínas y en la cama [7]
puedes ocupar todo con tu cuerpo.
Ésta se presta por su pequeñez
a ser acariciada. Por las dos
yo me pierdo: la grande y la pequeña
van bien para mi gusto.
Una no está arreglada: me imagino
cuánto le añadiría el que lo estuviera.
Otra está engalanada:
ella misma me muestra sus encantos.
La de piel blanca me cautivará,
y me cautivará la sonrosada.
También en el color de piel oscuro
resulta el amor grato.
Si caen negros cabellos sobre el cuello de nieve,
Leda fue deseable por su pelo moreno. [8]
Y si es rubia, resulta que la Aurora [9]

---

[6] Para plasmar el comportamiento del hombre medio, Ovidio recurre a dos ejemplos extremos: Hipólito y Príapo. Hipólito, famoso por su casta resistencia a los amores de su madrastra Fedra. Príapo, por ser un dios dotado de un descomunal miembro viril y de gran actividad sexual. La escasa distancia que media entre sus dos nombres en el verso traduce la reacción instántanea que experimentaría un varón normal ante la visión de esta bailarina.

[7] Parece referirse a Andrómaca. Cfr. *Ars* 2, 645-646.

[8] Cfr. *Am.* 1, 3, 22.

[9] Cfr. *Am.* 1, 13, nn. 3, 10 y 13.

gustó por su cabello de color azafranado.
Mi amor se adapta a todas las historias.
La juventud me atrae, la madurez me llama.
La primera es mejor por su hermosura,
por su comportamiento agrada la otra.
En fin, a esas muchachas que el buen gusto
de todo el mundo aprueba en Roma entera,
mi amor las ambiciona a todas ellas. [10]

---

[10] Roma es la urbe, el centro y foco de esa *urbanitas* imprescindible para el cultivo de estos amores. *Ambitiosus* (cfr. *Ars* 2, 254 y nota *ad loc.*) es un término político que describe al candidato que pretende un cargo y que hace campaña para granjearse la simpatía del pueblo. No es extraño que el poeta lo emplee para calificar su amor, después de presentar tal número de mujeres deseables.

2, 5

[Tras la infidelidad vinieron besos]

Ningún amor merece que tantas veces sienta
(apártate, Cupido el de la aljaba) [1]
extremados deseos de morirme.
Deseos de morirme siento cuando recuerdo [2]
tus culpas, ay, muchacha que naciste
para hacerme continuamente daño.
Tus obras ante mí no las descubren
unas tablillas que haya interceptado.
No te acusan tampoco
regalos entregados a escondidas.
Ojalá fuese mi argumentación
tal que yo no pudiese derrotarte.
¡Desdichado de mí!
¿Por qué es tan fácil de llevar mi causa? [3]

Afortunado el hombre que se atreve
a defender lo que ama con arrojo
y al que su amiga puede
decirle: «no lo he hecho». [3b]
Está hecho de hierro

[1] La aljaba cargada de flechas formaba parte de la iconografía de Cupido. Alude aquí al dolor que acompaña a la relación amorosa.

[2] Anadiplosis.

[3] A lo largo del poema se recurre al lenguaje jurídico para describir la infidelidad: "acusar", "argumentar", "vencer" (y después "defender","confesar la culpa", "crimen"). La causa de Ovidio es fácil de llevar porque fue él mismo quien presenció los hechos.

[3b] *Non feci*. Cfr. *Am.* 3, 14, 48, n. 8.

y alimenta en exceso su dolor
el que aspira a vencer sangrientamente
cuando ella ha confesado ya su culpa.
Mas, yo vi vuestro crimen, pobre de mí, en persona
(y sobrio, aunque tenía el vino a mano)
mientras tú te pensabas que dormía.
Vi que os mandábais muchos mensajes con las cejas; [4]
eran casi palabras vuestros gestos.
No callaron tus ojos,
la mesa fue soporte para escribir con vino
y no faltaron letras de tus dedos.
Vuestra conversación, yo me di cuenta,
tenía un sentido oculto, y las palabras
significaban algo convenido
según ciertas señales.

Se había marchado ya la mayor parte
de invitados. Aquí y allá quedaban
jóvenes embriagados.
Vi entonces cómo intercambiabais besos
lascivos (no había duda
de que estaban las lenguas enlazadas),
no como besaría una hermana a su hermano
no como besaría la hermana al serio hermano [5]
sino cual tierna amiga a su amante deseoso;
tampoco, es lo creíble, como Diana a Febo,

---

[4] Lenguaje secreto de los amantes a lo largo de la cena. Compárese con *Am.* 1, 4, 15-20, donde la situación es la inversa: allí es Ovidio quien acuerda con su amada los gestos y señales para engañar al marido de ella y *Ars* 1, 565-612 (especialmente 572).

[5] El empleo de símiles retarda el tiempo del relato, y en este caso puede constituir una plasmación formal, poética —puesto que el discurso poético busca su adecuación perfecta con el objeto—, del carácter lento y demorado de los besos, al tiempo que refleja vivamente la perspectiva del amante ofendido. El efecto de los símiles se ve acentuado porque la segunda bimembración es una intensificación mitológica de la primera: ("no como hermanos/sino como amantes // no como hermanos míticos —Febo y Diana-/ sino como amantes míticos —Marte y Venus—").

sino de la manera en que a menudo
Venus besó a su querido Marte. [6]
«¿Qué estás haciendo?» —grito—
«¿A dónde llevas ahora mis placeres?
Pondré mis manos —ellas son las dueñas—
sobre esas posesiones mías legítimas. [7]
Eso es algo que tienes tú conmigo,
algo que tengo yo en común contigo [8]
¿por qué viene un tercero a tomar parte
de nuestros bienes?». Eso
le dije y todo aquello que el dolor
dictó a mi lengua.
A ella
le subió la vergüenza, cubriéndole de púrpura
el rostro, por saber que era culpable,
como enrojece tenue el encendido cielo
por obra de la esposa de Titono, [9]
o como la muchacha, cuando su prometido
al comienzo la mira;
cual fulguran las rosas

[6] Venus fue sorprendida por su esposo Vulcano cuando se hallaba en pleno acto amoroso con Marte (en *Ars* 2, 561-600 se narra extensamente el episodio). Es el arquetipo de los amores adúlteros: la referencia mitológica describe con una exactitud difícil de superar: no se besaban como hermanos, ni siquiera como amantes normales, sino exactamente como amantes que están cometiendo una infidelidad. No es difícil hacer un calco de los tres personajes mitológicos a los tres que protagonizan el poema.

[7] Nuevo recurso a tecnicismos jurídicos para traducir la relación amorosa. Poner la mano sobre un objeto era una fórmula para invocar la propiedad sobre él. Cfr. *Am.* 1, 4, nn. 3 y 11.

[8] Paralelismo y homeoteleuton subrayan la mutua posesión de los amantes.

[9] La esposa de Titono es la Aurora, que ya en los poemas homéricos es la encargada de traer el día. A ella se le atribuye el color purpúreo del cielo en el amanecer. Un detallado tratamiento de este mito puede verse en *Am.* 1, 13. En estas descripciones del color (vv. 35-42), Ovidio imita a Virgilio, *Aen.* 12, 64-69: cfr. Booth, J., *Ovid..., ad loc.*

entremezcladas con las azucenas;
igual que está la luna al eclipsarse
porque han sido encantados sus caballos, [10]
o que el marfil asirio, teñido por mujeres
de Meonia, para que con los años [11]
no se vuelva amarillo. [12]
Ése era su color, o próximo a uno de ésos.
Y nunca estuvo ella más hermosa.
Miraba al suelo, y esa
mirada la hacía bella.
Triste estaba su rostro; le iba bien la tristeza. [13]
Tal y como tenía los cabellos (y estaban
bien peinados) sentí impulsos de arrancárselos
y de herir sus mejillas delicadas.
Mas cuando vi su rostro, se cayeron sin fuerza
mis brazos tan valientes. Mi muchacha
fue defendida por sus propias armas.

---

[10] El eclipse de luna es un tópico para aludir al color rojo. A la Luna, como divinidad, se la representa como una hermosa mujer que recorría la noche en un carro tirado por dos caballos. Se creía que los hechizos tenían poder para encantar sus caballos y provocar así el eclipse. Cfr. *Am.* 2, 1, 23 (sobre la fuerza de los encantamientos) y *Am.* 1, 8, 12 (a propósito de la Luna teñida de color de sangre por la hechicera Dipsas).

[11] Los poetas latinos son imprecisos en sus referencias geográficas (Booth, J., *Ovid..., ad loc.*). "Asirio" puede significar oriental (quizás «indio»). Meonia o Lidia es una región de Asia Menor. En la *Ilíada* (4, 141-147) se describe la costumbre de teñir el marfil.

[12] Nueva acumulación de símiles con efectos similares a los dichos: aquí el relato se demora, se acerca, se detiene en la aparición del rubor. Esta zona de símiles se contrapone a la anterior porque las situaciones que describen son también contrapuestas (y las dos decisivas): el momento de la infidelidad frente al reconocimiento de la culpa. En medio de las comparaciones mitológicas y naturales hay una humana: "o como la muchacha, cuando su prometido..." que marca el regreso de la amada a la situación de amor inocente (más exactamente: el regreso al momento en que el amante la ve así: de nuevo en el símil, un elemento que aparentemente no es relato en sentido estricto, se exploran las posibilidades del punto de vista).

[13] Cfr. *Am.* 1, 7, 13 y nota correspondiente.

Yo, que me había mostrado cruel un momento antes,
le rogué, y suplicándole además,
que no fueran peores los besos que me diera.
Sonrió y de corazón me los dio, los más buenos,
capaces de arrancarle
la lanza de tres puntas a Júpiter colérico. [14]
Pero, triste de mí, me torturo temiendo
que haya probado el otro unos besos tan buenos.
deseo que no hayan sido de esta misma especie.
Incluso resultaron éstos mucho mejores
que los que yo le había enseñado: me dio
la impresión de que había añadido algo nuevo.
Malo es que tus besos me hayan gustado tanto,
que haya entrado tu lengua entera entre mis labios
y la mía entre los tuyos.
Sin embargo, no es ése
mi único pesar: no sólo de los besos
apretados me quejo —aunque también de ellos.
En ningún sitio pueden enseñarse esas cosas
a no ser en la cama. Desconozco
qué maestro se ha llevado esa gran recompensa.

[14] El rayo con el que se representaba a Júpiter Tonante. El lector apreciará la ligereza irreverente con que se trata al padre de los dioses.

2, 6

[Muerte del papagayo de Corina]

El papagayo, el ave imitadora [1]
venida de las Indias aurorales, [2]
ha muerto. Id en bandada, aves, a sus exequias.
Id, pájaros piadosos, y golpeaos con las alas [3]
el pecho y arañad vuestras tiernas mejillas
con vuestras duras uñas. [4]
En vez de los cabellos, arrancaos en duelo
las plumas erizadas, y resuenen
vuestros cantos en vez de la larga trompeta.

---

[1] Elegía en el sentido etimológico (lamento por la muerte) que le atribuían los romanos, y que regresa a lo que en parte fueron los orígenes del género (cfr. *Am.* 3, 9, n. 3 y 4); está elaborada con todos los tópicos que le son propios: llamada al duelo de sus allegados (1-17); elogio de las cualidades del difunto (18-32); injusticia de su fallecimiento (33-42); relato de su agonía y su muerte (43-48); visión final del desaparecido en el paraíso, rodeado de los piadosos bienaventurados (49-58) y descripción de la tumba (59-62). Pero todo ello en tono menor (como el tamaño del ave, la lápida, etc.). Propio de la poesía helenística es este tratamiento en miniatura de un tema, que, sin embargo, se desarrolla extensamente. Cfr. *Am.* 1, 2, n. 8. De hecho, el poema constituye una *amplificatio* —y una *uariatio*— del célebre poema de Catulo (3) por la muerte del gorrión de Lesbia, inserto ya en la tradición específica del epicedio de animales domésticos. Cfr. n. 9.

[2] El adjetivo *Eous*, "oriental, de donde nace la aurora", deriva de *Eos*, el nombre de la Aurora en griego. Cfr. *Am.* 1, 15 n. 12.

[3] El ritual funerario imita también el humano (gritos, cabellos en desorden, golpes de pecho, heridas en las mejillas). Cfr. *Am.* 3, 9, 1-14.

[4] Hay una aliteración casi onomatopéyica en latín: *ite, piae uolucres, et plangite pectora pinnis.*

Lamentas, Filomela, [5]
el crimen del tirano de Ísmaro, pero ese
lamento se ha cumplido, al cabo de los años.
Dedícate ahora
al triste funeral del raro pájaro.
Es para tu dolor Itis motivo
grande, sí, pero antiguo.

Todos los que en el aire transparente
voláis en equilibrio, lamentaos
y tú antes que ninguno, tórtolo amigo suyo. [6]
Toda la vida hubo entre vosotros
concordia plena y permaneció
hasta el fin la lealtad, larga y constante.
Lo mismo que fue el joven de la Fócide
para Orestes de Argos, fue ese tórtolo [7]
para ti, mientras ello fue posible.

---

[5] Tereo, tirano de Ísmaro, estaba casado con la ateniense Procne. Violó a Filomela, hermana de Procne, le cortó después la lengua, para que no pudiera delatarlo, e hizo creer que estaba muerta. Filomela, sin embargo, logró informar a su hermana. Procne llevó a cabo una terrible venganza: mató a su propio hijo, el pequeño Itis, y se lo sirvió a Tereo en un banquete. Cuando éste se enteró de lo que había comido, persiguió enfurecido a las dos mujeres. Los dioses las salvaron mediante una metamorfosis. Filomela fue convertida en ruiseñor (que lamenta en su canto esas desgracias) y Procne en golondrina (cfr. *Ars* 2, 383). Frente a esta versión, seguida por los poetas romanos, había otra en la que Procne se convertía en ruiseñor y Filomela en golondrina. Véanse las páginas que dedica al ruiseñor María Rosa Lida, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975, págs. 35-52; 100-118.

[6] La simpatía genérica (cfr. *Met.* 15, 37; Plinio, *Nat Hist.* 10, 207) entre ambas especies es aquí tratada como una intensa amistad concreta, "personal", comparable a la de Orestes con Pílades.

[7] Pílades (natural de la Fócide) era primo de Orestes. Su madre, Anaxibia, era hermana de Agamenón, padre de Orestes. Se educaron juntos en casa de Pílades, mientras duró la guerra de Troya y Clitemnestra vivía con Egisto. Vivieron después diversas peripecias juntos. Representaban un modelo de amistad en el mundo antiguo.

¿Para qué sirve ahora esa lealtad?
¿Para qué la hermosura de tu color exótico?
¿Para qué esa voz tuya habilidosa
en variar los registros, para qué
haber gustado tanto a nuestra amada
al serle regalado? Yaces, sí,
infeliz gloria de las aves, muerto.

Tú podías con tus plumas
hacer sombra a las frágiles esmeraldas; tenías
pico cartaginés, coloreado [8]
con el rojo azafrán.
No hubo en la tierra pájaro más hábil
imitando las voces, por lo bien
que con tus balbuceos repetías las palabras. [9]
Has sido arrebatado por la envidia:
tú no causabas guerras sanguinarias;
parlanchín eras, y un enamorado
de la plácida paz. En cambio, mira,
las codornices viven en medio de sus luchas
y muchas llegarán tal vez a viejas.

Te llenabas con nada y no podías
—por amor que tenías a estar charlando—
dejar tu pico libre para mucho alimento.

---

[8] Obsérvese la plasticidad cromática de la descripción, intensa y contrastiva como los colores del papagayo: el verde es nombrado por la mención de las esmeraldas. El rojo se evoca mediante uno de sus nombres poéticos, el término *punicus* "cartaginés": se trata de una metonimia debida al comercio de la púrpura practicado por los cartagineses

[9] La imitación de los elementos humanos en miniatura (los funerales, la comida y la bebida del pájaro, su tumba) se hace especialmente llamativa en la imitación de la voz, la cualidad más humana del papagayo (cfr. versos 1 y 48), que facilita las restantes comparaciones. Por otro lado la misma voz también evoca otra *imitatio:* la que aquí se hace del poema de Catulo; la principal diferencia (de ahí parte toda la *uariatio)* con respecto a aquél radica en que el ave de Corina puede hablar.

Una nuez era toda tu comida,
y adormidera, que te daba sueño;
te quitaba la sed un chorro de agua clara. [9b]

Vivo está el voraz buitre
y el milano que traza círculos por los aires,
y el grajo que nos trae el agua de lluvia;
viva también está la corneja a la que odia
la guerrera Minerva, y que difícilmente
acabará muriendo dentro de nueve siglos. [10]
Y sin embargo ha muerto aquel locuaz
reflejo de la voz humana, el papagayo,
un regalo ofrecido desde el confín del mundo.

Los seres más valiosos suelen ser los primeros
que esas manos avaras arrebatan. [11]
Los peores, en cambio, completan su destino.
Tersites conoció los tristes funerales

[9b] «Un chorro de agua» es *umor aquae*, una grandiosa expresión para «agua» en Lucrecio (1, 307; 3, 427) que aplicada a la bebida del papagayo se vuelve paródica. La intertextualidad engendra una antítesis entre la magnitud y la pequeñez (del objeto —del agua cósmica a la mínima bebida del ave—, de los géneros —entre la épica didáctica y esta elegía de la miniatura—, y del estilo —magno en relación con el tema). Cfr. Booth, J., «Aspects...», *art. cit.*, pág. 2.699.

[10] Atenea (Minerva) tuvo de Hefesto un hijo no deseado, Erictonio, que dio en una cesta a las hijas de Cécrope para que lo criaran. Llenas de curiosidad, abrieron ellas la cesta y se horrorizaron al ver al niño con cola de serpiente. Minerva tomó odio a la corneja porque ésta le contó el desgradable episodio. Desde entonces la lechuza la remplazó como ave favorita de la diosa. Ya Hesíodo había atribuido a la corneja una larga vida, que llegaba a ser nueve veces la humana.

[11] Las manos de la muerte. La valía del papagayo está destacada por su temprana muerte: la misma idea que se expresa ahora en forma de *sententia* aparece previamente en los *exempla* anteriores, pertenecientes al mundo de las aves (contraste entre buitre, milano, grajo y corneja por un lado, y el papagayo por otro) y los posteriores, extraídos de la epopeya homérica (Tersites frente a Protesilao, Héctor frente a sus hermanos).

del Filácida, y Héctor era ceniza ya [12]
cuando aún vivían sus hermanos.

¿Y qué voy a contar de las promesas
piadosas que asustada hizo por ti
mi amada, unas promesas que arrastró
el proceloso Noto por el mar? [13]

Llegó el séptimo día, que no iba a alumbrar otro,
y allí estaba la Parca
con la rueca vacía ya para ti.[14]
No se paralizaron, sin embargo,
tus palabras en un paladar perezoso;
mientras moría gritó tu lengua: «adiós, Corina».

En la falda del monte Elíseo, hay un bosque [15]
frondoso de negros acebos, y la tierra húmeda
verdece siempre gracias a una grama perpetua.
Se cuenta, si creemos esta dudosa historia,
que aquél es el lugar de las aves piadosas
y las de mal agüero están excluidas.

---

[12] Ejemplificación del proverbio precedente: Tersites fue el guerrero más feo y cobarde de la guerra de Troya, y se encuentra entre los primeros partidarios de retirarse. El Filácida —Protesilao— es el personaje contrario, puesto que fue el primer griego que cayó en combate. Véase *Ars* 2, 356 y nota correspondiente. El troyano Héctor fue muerto por Aquiles, mientras que su hermano Paris, verdadero causante de la guerra, había tardado en entrar en combate.

[13] El Noto es el viento del sur. Sobre las promesas cfr. *Am.* 1, 4, 11-12 y n. *ad loc.*

[14] La Parca: seguramente la tercera de ellas Láquesis, (aunque puede tratarse también de un singular por plural). Véase *Am.* 1, 3, n. 8.

[15] Los valles o campos Elíseos (monte Elíseo, en este pasaje, pero cfr. Am. 3, 9, 60) eran el paraíso de los bienaventurados. La descripción de este espacio mítico se configura con ingredientes del idealizado *locus amoenus:* el bosque, el césped húmedo... El canto de los pájaros, integrante del tópico, es aportado aquí por los propios bienaventurados que lo habitan. Véase *Am.* 3, 1, 1-4, n. 2.

Allí habitan los cisnes inocentes, y el Fénix
de vida perdurable, eternamente solo, [16]
despliega sus plumas también el ave de Juno, [17]
y la tierna paloma
da besos a su macho apasionado.
En esa nemorosa residencia,
el papagayo, entre ellas acogido,
atrae hacia sus palabras
la atención de esas aves pïadosas.

Sus huesos cubre un túmulo de tierra,
túmulo de tamaño adecuado a su cuerpo.
Encima hay una lápida, como él diminuta, [17b]
que presenta grabados estos versos:
«SE VE POR MI SEPULCRO QUE COMPLACÍ A MI DUEÑA.
MI PICO SUPO HABLAR MÁS DE LO QUE HABÍA UN AVE». [18]

---

[16] El Fénix, ave fabulosa procedente de Etiopía, similar al águila pero de vistoso plumaje (rojo, azul, púrpura y oro), era único en su especie —por ello está siempre solo. Se reproducía formando una pira de plantas aromáticas y prendiéndole fuego, para renacer, nuevo ya, de las cenizas. En el reinado de Claudio llegó a exhibirse en Roma un supuesto fénix capturado en Egipto.

[17] El pavo real estaba consagrado a la diosa Juno. Véase la leyenda de Argos en *Am.* 2, 2, n. 10.

[17b] Traduzco *lapis* por "lápida", pero en el contexto miniaturizante del poema tiene pleno sentido su acepción primera "piedra, guijarro".

[18] El epitafio aparece (re)creado en discurso directo, sin ninguna alteración. Ello es posible porque el dístico elegíaco también era el metro empleado en las inscripciones sepulcrales.

2, 7

[Niega haberse acostado con Cipasis]

¿Así que voy a dar siempre motivos
para ser reo de acusaciones nuevas?
Aunque venza, harto estoy de pelear tantas veces.

Si en el teatro de mármol me vuelvo hacia lo alto,
entre las muchas que hay, buscas de qué quejarte.
Si una mujer radiante
me mira con semblante silencioso,
protestas porque hay señas calladas
en su rostro. Cuando he elogiado a alguna
atacas mis cabellos desgraciados
con tus uñas. Y si algo le reprocho
consideras que estoy disimulando
algún desliz.
Si tengo buen color,
dices incluso que soy frío contigo,
y si lo tengo malo,
que por otra mujer muero de amor. [1]

Yo quisiera saberme culpable de una falta,
pues quienes lo merecen
soportan el castigo con paciencia.
Ahora estás acusando a la ligera
sin razón, y al creerte

---

[1] Aliteración (casi paronomasia) también en el texto original: *alterius dicor amore mori*.

todas esas mentiras, quitas peso
a tu enfado tú misma.

Contempla al orejudo borriquillo
de desgraciada suerte, cómo avanza
lento, a frecuentes golpes sometido. [2]

Aquí tenemos la última denuncia:
a Cipasis, tu experta peinadora, [3]
se la acusa de haber
mancillado ella el lecho de su dueña.
¡Que los dioses me den algo mejor,
si tuviese el deseo de ser infiel,
que disfrutar con una
amiga ruin, de clase despreciable!

¿Qué hombre libre querría entrar en tratos
de amor con una sierva, y abrazar
una espalda marcada por el látigo?
Añade que ella es hábil adornando cabellos,
y esclava que te agrada por sus expertas manos.

¿Iba yo de verdad a pretender
a una sierva que te es fiel? ¿Qué obtendría [4]
sino el rechazo unido a la denuncia?

---

[2] Un símil hiperbólico: el borriquillo es similar a este enamorado. Los golpes frecuentes son las acusaciones que le lanza su amada. En el símil se incluyen subrepticiamente los elementos afectivos e irracionales, de gran eficacia argumental: el diminutivo *asellus* "asnillo, borriquillo", la compasión que inspira y que se impone al destinatario del poema mediante el gerundivo *miserandae sortis* : "de suerte digna de lástima, desgraciada" y el imperativo inicial, "contempla".

[3] Tras la defensa general, se pasa a tratar la acusación concreta. La peinadora solía ser una esclava propia. El nombre de ésta tiene connotaciones eróticas, pues significa en griego «que lleva túnica corta». Sobre la importancia de las siervas en la relación amorosa, véase *Am.* 1, 11, n. 1.

[4] La mención de la lealtad de la esclava hacia su señora evoca la fidelidad del amante hacia su dueña (la palabra es la misma: *domina*), y las vincula entre sí.

Por Venus te lo juro y por el arco
del niño volador, que yo no soy
culpable del delito que me imputas. [5]

[5] El *iusiurandum* o juramento era una de las fórmulas que la retórica aconsejaba para prestar credibilidad al discurso dudoso (tengamos en cuenta que el poema está construido como una autodefensa judicial). Pero dentro de las relaciones amorosas —y de la poesía elegíaca— el juramento era un tópico carente de valor. Compárese con *Am.* 1, 8, 85-86. Los propios dioses por los que se jura (Venus, del placer, y Cupido, concretamente su arco, que abre nuevas heridas de amor) son ambiguos: pueden confirmar tanto la fidelidad que se defiende como una posible traición. Resulta impresicindible contrastar este poema con la elegía siguiente (2, 8), especialmente los versos 17-20.

2, 8

[TRATA DEL MISMO ASUNTO CON CIPASIS] *

Maestra en el arte de arreglar cabellos,
pero merecedora de peinar sólo a diosas,
tú, Cipasis, que no eres nada rústica [1]
según sé por secreto delicioso;
adecuada, es verdad, para tu dueña,
pero más adecuada para mí.

¿Quién ha podido ser el delator
de que se entrelazaban nuestros cuerpos?
¿Cómo se habrá enterado de que tú
has estado acostándote conmigo?
¿Yo me he ruborizado? ¿He dado acaso,
por dejarme escapar una palabra,
clara señal de nuestro amor furtivo?
¿De qué sirve que yo haya declarado
que no está en sus cabales
el que tiene un desliz con una esclava?

De amor ardió el tesalio por el rostro [2]

---

* Sobre esta esclava véase el poema precedente, con el que forma una especie de díptico (que se da, con distintos tratamientos, en *Am.* 1, 11 y 12; 2, 2 y 3; 7 y 8; 9 y 9b; 13 y 14; 3, 11 y 11b). Cfr. *Am.* 1, 11, n. 1.

[1] La *rusticitas* era un elemento negativamente connotado en la sociedad cultivada que frecuentaba Ovidio, donde la elgancia y el buen trato estaban definidos precisamente por el término *urbanitas.* Esta *captatio beneuolentiae* es típica en el inicio del discurso, y específicamente en los poemas dirigidos a esclavos: cfr. *Am.* 1, 6; 11.

[2] Aquiles, que amó tiernamente a la esclava Briseida, hija de Brises, sacerdote de Apolo en Lirneso (o rey de los léleges, en Caria, según otras versiones). Suprimo los paréntesis que encierran en la edi-

de la esclava Briseida.
Y la sacerdotisa de Febo, que era sierva, [3]
tuvo el amor del general micénico.
Y yo no soy más grande que el Tantálida [4]
ni más grande que Aquiles.
Lo que para unos reyes fue apropiado
¿Por qué yo he de tenerlo
por algo vergonzoso para mí?

Sin embargo yo vi que tus mejillas
del todo enrojecieron, cuando ella
en ti clavó sus ojos iracundos.
En cambio, si te acuerdas,
¡con cuánto más arrojo yo juré
por la divinidad magna de Venus!

(Tú, diosa, ordena que los tibios Notos
sobre la mar de Cárpatos arrastren [5]
los perjurios de mi alma candorosa.) [6]

---

ción de Kenney los versos 11-14, pues, como señala Booth, J., *Ovid. The Second..., o.c.*, pág. 135, Ovidio no necesita convencerse a sí mismo, sino disculparse ante ella por haber apelado a su condición de esclava en sus protestas anteriores.

[3] Casandra, hija de Príamo, rey de Troya. Era sacerdotisa de Apolo. Cuando la ciudad fue tomada, Casandra correspondió en suerte a Agamenón (el caudillo micénico) que se enamoró de ella. Tras las dos comparaciones, Cipasis queda ennoblecida por el aura de estas dos esclavas míticas, que no siempre fueron siervas: hijas de reyes —o de sacerdote—, definen a la esclava transfiriéndole el rango regio junto con su belleza proverbial, todo ello en una prolongación de la *captatio beneuolentiae*. Sigue Ovidio la defensa tradicional del amor por los esclavos, especialmente a Horacio (*Carm.* 2, 4). Cfr. Rufino, *A. P.* 5, 18.

[4] El Tantálida es Agamenón, hijo de Atreo, nieto de Pélope, bisnieto de Tántalo.

[5] El Noto es el viento del mediodía. Cárpatos, una isla del mar Egeo. Sobre el viento y las palabras cfr. *Am.* 1, 4, n. 6.

[6] Apóstrofe irreverente a la diosa. Compárese con *Am.* 2, 7, 27-28 (y allí la nota 5), donde se ha formulado el juramento al que aquí se alude. Ironía —casi cinismo personal— en la expresión *animi puri* "de mi alma candorosa". El lector puede comprobar el cinismo —al

Compénsame, morena Cipasis, hoy por esos
servicios con el dulce premio de tus abrazos. [6b]
¿Por qué rehúsas y finges,
ingrata, nuevos miedos?
Te basta con tener contento a uno
solo de tus señores. [7]
Así que, si te niegas neciamente,
confesaré el pasado, delatándome,
e iré yo mismo a revelar mi culpa. [8]

Le contaré, Cipasis, a tu dueña
dónde estuve contigo, y cuántas veces,
cuántas y cuáles fueron las posturas. [9]

---

menos literario— del poeta, cuando en *Am.* 3, 3 se queja amargamente de los perjurios de su amada.

[6b] Literalmente: de tus "concúbitos", es decir, de acostarme contigo.

[7] Si él está satisfecho, se encargará de apaciguar a la dueña legal de la esclava (él lo es por su relación con la dueña, y por la relación amorosa, cfr. *Am.* 2, 17, n. 1). El sistema de lealtades (jurídicas y amorosas) al que nos referíamos en *Am.* 2, 7, n. 4 ha quedado destruido. Y ello se hace con ostentación, tomando como punto de referencia el poema precedente. La ironía literaria es un instrumento que subvierte el sistema de valores tradicional, en beneficio del individualismo y el hedonismo.

[8] Destruida la lealtad como principio de relación social y personal, tampoco el poeta la mantiene con la esclava. En cualquier caso, no hay prejuicios de clase; tan inmoral es con la dueña como con la sierva (y ama tanto a una como a la otra).

[9] La grosera amenaza final (que contrasta violentamente con la *captatio beneuolentiae* del comienzo, cfr. *Am.* 3, 6, n. 26) desvela crudamente la verdad de una historia que se nos había relatado con numerosas elipsis narrativas: amores del poeta con la esclava, altercado en el que la dueña reprendió a su sierva y al amante, excusas del poeta a la dueña (*Am.* 2, 7). Elogios a la esclava, súplicas, ruegos a los dioses, amenazas... Un rico discurso, diálogico, lleno de referencias intertextuales. La retórica —con todo su potencial, que incluye el dominio del lenguaje y la psicología del oyente— al servicio de la conquista amorosa como único fin.

2, 9

[Oh Cupido que nunca estás saciado]

Oh Cupido que nunca estás saciado
en tu ira contra mí, [1]
oh niño perezoso que te quedas
dentro en mi corazón, ¿por qué me dañas
a mí —que soy soldado que jamás
ha desertado de tus estandartes—
y en mi propio cuartel recibo heridas?

¿Por qué abrasa tu antorcha
y traspasa tu arco a los amigos?
Más gloria te daría vencer a los rebeldes.
¿Acaso no curó el héroe hemonio [2]
con medicinal arte al malherido
tras haberlo abatido con su lanza?

Sigue a la presa que huye el cazador,
pero ya capturada la abandona,
y busca, tras lograrla, siempre otra.

---

[1] El tópico de la *militia amoris* inspira el poema (compárese con *Am.* 1, 9, nn. 1 y 2), que a su vez toma forma de discurso cuyo destinatario es Cupido, en la línea de *Am.* 1, 2.

[2] Aquiles (cfr. Am. 2, 1, n. 15). Su arte medicinal le fue enseñada por el centauro Quirón, preceptor suyo. En el viaje hacia Troya, Aquiles hirió en Misia a Télefo. Éste sólo pudo sanar de la herida ocho años después, cuando siguiendo la predicción de Apolo (en el sentido de que sólo lo que le había herido lo curaría), salió en busca de Aquiles, quien, aplicándole un poco de herrumbre de la misma lanza, lo curó.

Nosotros, este pueblo a ti rendido,
padecemos tus armas. Y con ese
enemigo que opone resistencia
tu mano se detiene perezosa.

¿Qué placer hay en embotar tus dardos
de punta curva en mis desnudos huesos?
Mis huesos el Amor dejó desnudos.

Son tantos los varones sin amor,
y tantas las mujeres sin amor:
ahí obtendrías tú el triunfo con gran gloria. [3]
(Roma estaría aún cubierta de cabañas
con techumbre de paja si no hubiera
desplegado sus fuerzas por el mundo infinito). [4]

El soldado cansado a aquellas tierras
que le han sido entregadas se retira.
Permiten al caballo que se vaya,
libre ya de la cuadra, por los prados.
Largos diques resguardan a la nave varada.
Y al deponer la espada, pide uno
la vara, bien segura, del retiro. [5]

También sería hora de que yo,
que tantas veces ya he sido soldado
obediente al amor de una muchacha,
viviera, tras cumplir, plácidamente.

---

[3] La incitación al Amor para que ataque a los no enamorados evoca, por la mención explícita del triunfo, la elegía *Am.* 1, 2.

[4] "Haz tú, Amor, nuevas conquistas, como las hizo Roma (si Roma no las hubiera hecho, sería aún pobre)". La grandeza de la Roma augústea —y su contraste con la arcaica— se proyecta al terreno amoroso. Sobre esta imagen y la aliteración en /t/, *stramineis esset nunc quoque tecta casis*, véase *Ars* 3, 118 y nota *ad loc.*, así como *Am.* 1, 8, nota 18.

[5] Al jubilarse, los gladiadores entregaban su espada y recibían una especie de vara de madera, que se había convertido en emblema proverbial del retiro.

2, 9 b

[Pide a Cupido que le clave dardos]

Si a mí el dios me dijera: [1]
«vive ya sin amor», le rogaría
que a eso no me obligara: hasta tal punto
una muchacha es un dulce mal.

Cuando ya estoy hastiado
y mi ardor desfallece, no sé qué
torbellino de mi alma desgraciada
me arrastra.
De igual modo que el corcel
duro de boca lleva al precipicio
a su dueño, que tira inútilmente
del espumante freno una vez y otra;
como nave que alcanza tierra firme
y, tocando ya el puerto, de repente
el viento la arrebata hacia alta mar,
así la incierta brisa de Cupido
me hace retroceder frecuentemente
y de nuevo sus dardos conocidos
saca el purpúreo Amor.
¡Clávalos, niño! [2]

---

[1] La mayoría de los editores consideran que se trata de una elegía nueva. Su vinculación con la anterior es notoria (constituiría un caso de poemas emparejados, frecuente en la obra, cfr. *Am.* 1, 12, n. 1). Mantengo la doble numeración de Kenney: una que sigue la del poema anterior, y otra independiente (entre paréntesis). Ello hará que a partir de ésta —según se considere que es autónoma o que no— sea distinto el número que se atribuye a cada elegía.

[2] Cfr. *Am.* 1, 1, 21-26; 2, 44-45 y nn. correspondientes.

Me ofrezco a ti desnudo y desarmado. [3]
Aquí tienes tus fuerzas,
aquí tu diestra actúa, hacia aquí
vienen solas tus flechas, cual cumpliendo
una orden: me conocen
casi mejor a mí ya que a su aljaba.

Infeliz el que insiste en reposar de noche
y llama grandes premios a sus sueños.
Necio, el sueño ¿qué es
sino la imagen de la helada muerte?
Ya te darán los hados largo tiempo
para el reposo.
A mí
que me engañe lo dicho por mi traidora amiga
(mucho disfrutaré, ciertamente, esperando),
que otras veces me diga palabras cariñosas,
y otras me arme una riña. Ojalá yo
a menudo disfrute de mi dueña
y a menudo me marche rechazado.

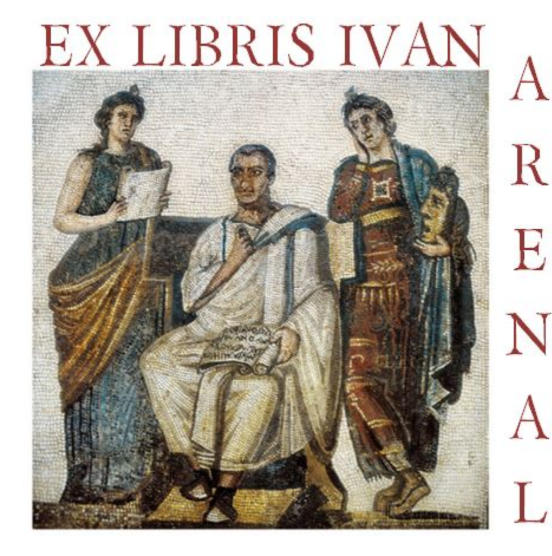
Si Marte es inseguro es por tu culpa,
Cupido, que eres el hijastro suyo.
Según tu ejemplo, mueve tu padrastro sus armas: [4]
tú eres ligero y mucho
más sumiso a los vientos que tus alas,
y con lealtad incierta das y niegas los gozos.

Si, a pesar de ello, con tu hermosa madre,
me prestas atención, lleva a mi pecho
tus reinos que no saben de abandono.
Sométanse a tu reino

[3] Similar expresión en *Am.* 1, 2, 21-22.

[4] Es decir, si la guerra es insegura. Para Marte como padrastro: véase *Am.* 1, 2, 25 y n. *ad. loc.*; sobre la expresión «mover las armas» con sentido erótico, *Am.* 1, 9, n. 8.

las muchachas, que forman muchedumbre
demasiado inconstante:
tendrán así que honrarte los dos pueblos. [5]



[5] La configuración del Amor niño, que se ha elaborado previamente con los rasgos de guerrero, agresivo, modelo incluso para el propio Marte, llega a su culminación en la imagen que lo presenta como rey al que está sometido el «pueblo» de los hombres y al que, en justicia, pide el poeta que también lo estén las mujeres. Cfr. *Am.* 1, 1, 14; 2, 27-28.

2, 10

[PUEDE A LA VEZ QUERER A DOS MUJERES] [1]

Tú, Grecino, sí, tú, me acuerdo bien, [2]
me decías que ninguno
puede amar a la vez a dos mujeres.
Por tu culpa ahora estoy en una trampa,
por tu culpa caí preso desarmado.

Aquí tienes que yo en mi desvergüenza
amo a dos a la vez. Las dos son bellas [3]
y ambas van con esmero aderezadas.
En duda está si es ésta o si es aquélla
la primera en las artes de adornarse.
Ésta es más hermosa que aquélla,
también aquélla es más hermosa que ésta,
y me gusta más ésta y más aquélla.

Errante voy igual que la chalupa
a la que empujan vientos en discordia,

---

[1] Ya en *Am.* 2, 4 se había planteado el amor por todas las mujeres deseables. Cien era allí el número que plasmaba esa universalidad. En esta elegía son dos las amadas de Ovidio. El hecho de que no aparezcan con rasgos concretos o personales hace que resulten ser arquetipos, una doble polaridad al servicio de esa vocación amorosa universal, como se deja ver al final del poema. (Cfr. Propercio 2, 22).

[2] Pomponio Grecino, amigo de Ovidio, al que van dirigidas también algunas de las *Pónticas*.

[3] Desde el principio del poema *(tu mihi, tu certe)* se observa una duplicación de elementos formales de todo tipo (paralelismos, anáforas, quiasmos y otras reiteraciones) que insisten en la dualidad amorosa a la que se ve sometido el poeta.

y uno y el otro amor me tienen dividido.
¿Por qué, diosa del Érix, [4]
redoblas mis dolores sin cesar?
¿Una sola muchacha no me daba
preocupación bastante?
¿Por qué añades más hojas a los árboles,
por qué estrellas al cielo rebosante,
por qué corrientes de agua al mar profundo?

Y, sin embargo, es eso
mejor que estar postrado sin amor.
Tengan mis enemigos una vida severa.
Tengan mis enemigos
que dormir en un lecho sin pareja,
y tiéndanse a sus anchas en la cama.
Yo pido para mí que el cruel Amor
mis estériles sueños interrumpa,
y no ser sólo yo el peso en mi lecho.
Que, cuando nadie estorbe, me aniquile mi amada,
si es capaz una sola. Si una no basta, dos.
Yo cumpliré. Mis miembros son delgados
pero no están sin fuerzas. A mi cuerpo le falta
peso, que no vigor. Y, además, el placer
dará alimento y fuerza a mi costado. [5]
No ha defraudado nunca mi trabajo [6]
a ninguna muchacha.
Con frecuencia
he pasado las horas nocturnas retozando,
y en la mañana he estado presto a todo
y con fuerza en el cuerpo.

---

[4] *Ercycina* («del Érix») es uno de los apelativos de Afrodita. Ésta tenía en Sicilia un famoso santuario, construido por Érix —hijo de uno de los argonautas— en la cumbre de un monte que tomó su nombre del héroe.

[5] Literalmente: «dará alimentos para [lograr] las fuerzas». El movimiento de costado durante el acto amoroso servía para indicar el vigor sexual. Cfr. *Am.* 1, 8, 48, n. 20.

[6] Compárese con *Am.* 3, 7.

Feliz, al que destrozan los combates
mutuos de Venus. ¡Ojalá los dioses
hagan de eso la causa de mi muerte!

Que el soldado recubra [7]
su torso contra dardos enemigos
y compre con su sangre fama eterna.
El avaro, que busque las riquezas,
y que al naufragar beba con su perjura boca [8]
las aguas fatigadas por su navegación.
Yo quisiera la suerte de agotarme
en el vaivén de Venus, y, al morir,
enfriarme cuando esté en plena tarea.

Y que alguien entre lágrimas diga en mis funerales:
«Has tenido una muerte de acuerdo con tu vida». [9]

---

[7] Catálogo de profesiones y oficios que se contraponen tópicamente al de enamorado.

[8] El odio por la navegación era un tema literario: véase *Am.* 2, 11, nota 1.

[9] El tema de las dos amadas ha desembocado en la definición de un modelo de vida: más ético que estético, por el rigor con el que se expone. Estas palabras citadas en el dístico final (cfr. el de *Am.* 2, 6) evocan/anticipan un epitafio irónico con respecto a los epitafios serios.

2, 11

[SOBRE UN VIAJE QUE VA A EMPRENDER CORINA]

Por vez primera un pino cortado de la cumbre
del Pelión enseñó a las asombradas
olas del mar caminos peligrosos. *
Él fue el que, atravesando temerario entremedias
de escollos que chocaban entre sí, transportó
al carnero esplendente de vellocino de oro.
¡Ojalá, tras hundirse, hubiese Argo bebido [1]
esas aguas funestas, para que nadie luego
moviera con el remo los dilatados mares!

He aquí que Corina sale huyendo
del lecho conocido y los Penates [2]
aliados, y se apresta
a recorrer caminos engañosos.

---

* Entiéndase: «por vez primera enseñó».

[1] Se refiere a la primera nave construida, la nave Argos. La madera de la que estaba hecha procedía del monte Pelión, en Tesalia. Sobre ella partieron los Argonautas en busca del vellocino de oro. Los «escollos que chocaban entre sí» son las *symplegades* o promontorios del Bósforo, que, según la leyenda, eran extremadamente peligrosos porque se movían como hojas de una puerta. La imprecación contra la nave Argo es expresión del proverbial miedo de los antiguos a la navegación, constituido ya en motivo literario que se integraba en un tópico más amplio que atacaba los viajes. Véase *Am.* 2, 16, 15-26; 3, 2, 47-48.

[2] La imprecación de tema mítico era sólo un marco para atacar un viaje de Corina. Compárense las semejanzas compositivas con *Am.* 2, 16, 15-26. Los Penates eran dioses domésticos (metonimia por la casa, pero también expresión de la seguridad del hogar).

¿Por qué, pobre de mí, por culpa tuya
he de temer los Zéfiros, los Euros,
y el Bóreas helador y el Noto que deshiela? [3]
Allí no admirarás ni ciudades ni bosques.
Única y siempre igual es la azulada
superficie que tiene el mar injusto.
En alta mar no hay conchas delicadas
ni piedrecillas de colores varios.
Ese entretenimiento propio es
de la playa que bebe aguas marinas. [4]

Muchachas, señalad con vuestros pies
de mármol las orillas (lo seguro
llega hasta allí y el resto es senda oscura),
y que otros os cuenten las luchas de los vientos,
qué aguas asola Escila, cuáles aguas Caribdis, [5]
sobre qué rocas surgen los violentos Ceraunios [6]
y en qué golfo se ocultan las dos Sirtes [7]
—la grande y la pequeña. Todo eso
que os lo describan otros. Y todo lo que os digan
creedlo: no hay tormenta que haga daño al que cree.[8]

---

[3] Los cuatro vientos: del Oeste, del Este, del Norte y del Sur, respectivamente (cfr. n. a *Ars* 2, 431-2). Figura etimológica: *gelidum / egelidum:* «helado(r) / que deshiela».

[4] Sólo dice en latín *bibuli litoris,* «de la playa bebedora, absorbedora».

[5] Sobre Escila cfr., *Am.* 3, 12, 21 y n. *ad loc.* Caribidis era hija de la Tierra y Posidón que vivía en el estrecho de Mesina. Su voracidad era insaciable. Cuando Heracles pasó por allí, Caribdis devoró varios animales de su rebaño. Zeus la castigó convirtiéndola en un monstruo marino que tres veces al día absorbía inmensas cantidades de agua, tragándose incluso a los barcos que se encontraban en la zona (descrito en *Am.* 2, 16, 25-26). En el otro lado del estrecho, a un tiro de arco, se encontraba Escila. Ambos monstruos representan el peligro que acecha a los navegantes

[6] Los montes Ceraunios, en la costa del Epiro. Por enálage se transfiere a ellos la violencia de las tempestades que solían producirse en la zona.

[7] Las Sirtes eran las dos bahías —occidental, la grande, y oriental, la pequeña— de Libia, famosas por lo difícil que resultaba costearlas.

[8] Es decir, al que se limita a escuchar un relato.

Ya demasiado tarde se vuelve la mirada
a contemplar la tierra, cuando, suelta la amarra,
corre la proa curvada hacia el mar infinito,
e, inquieto, el marinero se horroriza
a causa de los vientos enemigos
y ve su muerte casi tan cerca como el agua. [9]

Y, si Tritón encrespa las turbulentas olas,
¡cómo se quedará sin color tu semblante!
Invocarás entonces a las generosas
estrellas que nacieron de la fecunda Leda, [10]
y «afortunado aquel» —dirás— «al que sostiene
su tierra».
Más seguro
es calentar tu lecho, leer tus libros,
pulsar la lira tracia con tus dedos. [11]

Aunque las tempestades de vuelo impetuoso
arrastren y hagan vanas mis palabras, [12]
que, a pesar de ello, ayude Galatea a tu nave: [13]
si se pierde muchacha tan valiosa, [14]

---

[9] Ovidio, con destreza psicológica, traslada la perspectiva al propio viajero y al navegante.

[10] Los Dióscuros, Cástor y Pólux, convertidos en la constelación de los Gemelos. Eran hijos, junto con sus hermanas Helena y Clitemnestra, de los amores de Zeus (en forma de cisne) con Leda, esposa de Tindáreo. Cada par de hermanos nació de un huevo puesto por Leda.

[11] Tracia porque de esa región era Orfeo. Véase *Am.* 3, 9, 21-22, *Ars* 3, 321-2 y nn. a esos pasajes.

[12] El poeta adapta el motivo del viento que se lleva las palabras al contexto general de las tempestades marinas: cfr. *Am.* 1, 4, n. 6.

[13] Galatea era una de las Nereidas, hijas de Nereo. Tanto el padre como las hijas eran divinidades marinas que protegían a los navegantes.

[14] A partir de estos versos las maldiciones contra la navegación dejan paso a un *propempticon* o poema destinado a desear buen viaje y un feliz regreso, con los tópicos correspondientes. Cfr. el que dirige a C. César en *Ars* 1, 177-228.

culpa vuestra será, diosas Nereidas,
padre de las Nereidas, también tuya.

Marcha, pues, acordándote de mí,
presta a volver con viento favorable.
Que una brisa bastante poderosa
hinche tus velas. Haga el gran Nereo
que baje el mar entonces a estas costas.
Que hacia aquí se encaminen los vientos, que hacia aquí
haga venir las olas la marea.
Tú en persona suplica que a tus lonas
sólo acudan los Zéfiros, y mueve
tú en persona las velas inflamadas.

Desde la orilla yo seré el primero
que divise la nave conocida
y diré: «aquí me trae ésa a mis dioses».
Te cogeré en mis brazos
y arrancaré en desorden muchos besos.
Será sacrificada
la víctima ofrecida porque tú regresaras.
Por lecho esparciré blandas arenas,
y de mesa cualquier pequeña duna
puede servir. Allí, con Lieo servido, [15]
contarás numerosas aventuras:
cómo tu nave casi se hundió en medio del mar,
y cómo, al irte aproximando a mí,
no temías las horas de la noche enemiga
ni tampoco a los Notos presurosos.
Todo como algo cierto lo creeré,
aunque sea inventado.
¿Por qué no habría yo de recrearme
en lo que antes estuve deseando?

---

[15] Sobrenombre de Baco y metonimia por el vino.

Que el lucero del alba, [16]
clarísimo en lo más alto del cielo,
dándole a su caballo rienda suelta
me traiga esos momentos cuanto antes.

---

[16] La estrella de la mañana, que los antiguos creían distinta de la primera que aparecía por la tarde, y que en ambos casos es el planeta Venus. Es frecuente en la iconografía de los seres que encarnan fenómenos atmosféricos su representación como un carro que surca la bóveda celeste.

2, 12

[TRIUNFO POR LA CONQUISTA DE CORINA]

Rodead, triunfales laureles, mis sienes.[1]
He vencido. Aquí está, entre mis brazos
Corina, que sufría la vigilancia
del marido, el guardián, la puerta dura,[2]
(¡de tantos enemigos!), para que
ningún arte pudiera conquistarla.
Un gran triunfo merece esta victoria
en la que, como sea, no ha habido sangre.
No eran de poca altura las murallas,
ni pequeños los fosos que cercaban
la fortaleza, pero la muchacha
ha sido conquistada por mi táctica.

Cuando cayó vencida
Pérgamo por la guerra de dos lustros,[3]

---

[1] El tópico del triunfo (cfr. *Am.* 1, 2, 21-42, nn. 6 y 8) se inscribe dentro de otro más amplio y relacionado con él: la *militia amoris,* cuyos presupuestos poéticos se desarrollan en *Am.* 1, 9 (véase allí nota 1).

[2] Las penalidades pasadas en esa campaña de conquista se plasman en las propias del *paraclausithyron.* Véase *Am.* 1, 6, n. 1. No es seguro que *uir* sea «marido» (¿«compañero»?). La trimembración de este verso *quam uir, quam custos, quam ianua firma...* reproduce en su yuxtaposición sin fisuras los obstáculos infranqueables que cercaban a la amada: una muralla sintáctica que anticipa la que se describirá en los versos 7-8. Otro asíndeton similar en *Ars* 2, 468.

[3] La metáfora doble (mujer = ciudad; amante = sitiador) es proyectada sobre la ciudad y el asedio por excelencia: Troya (Pérgamo) y su guerra. Con ello se enaltece la gesta ovidiana, que supera la de los

entre tantos como eran ¿qué porción
del mérito tocaba a los Atridas? [4]
La gloria mía, en cambio, es exclusiva,
no la comparto con ningún soldado,
ni tiene otro el honor de los trofeos.
Para cumplir así yo mis deseos
he avanzado ejerciendo la tarea
del general y del soldado. He sido
yo jinete, yo infante, portaestandarte yo. [5]
Y además la fortuna no ha añadido
su influencia a mis hazañas. ¡Ven aquí,
triunfo que mis desvelos han logrado!

Y no es nueva la causa de mi guerra
si no hubiesen raptado a la Tindárida, [6]
Europa y Asia en paz habrían estado.
Una mujer lanzó a los rudos Lápitas [7]
y al pueblo de dos formas a las armas
infamemente, tras servirse el vino.
Una mujer de nuevo provocó
que guerrearan de nuevo los troyanos,
justo Latino, dentro de tu reino. [8]

---

aqueos. (Consecuentemente ¿no se está proclamando también la superioridad de un género sobre el otro, de la elegía sobre la épica?).

[4] Agamenón y Menelao.

[5] Esta nueva trimembración, *ipse eques, ipse pedes, ipse signifer fui,* también yuxtapuesta, es correlato de la que aparecía en el verso 3 y derriba sintáctica (ya que no semánticamente) uno a uno los obstáculos que allí se levantaban.

[6] Helena, hija de Tindáreo. La ciudad (Troya) era metáfora de la mujer. Pero ahora el círculo de la muralla se resume en su centro: la mujer (Helena) es metáfora de la mujer (Corina). La heroína ovidiana resulta mitificada y se hace receptora de la insuperable belleza de Helena, justificación de la guerra entre Europa y Asia.

[7] Hipodamía provocó la lucha entre Centauros y Lápitas: cfr. *Am.* 1, 4, nn. 4 y 5.

[8] Lavinia, hija del rey Latino, estaba prometida a Turno, rey de los rútulos, pero fue entregada a Eneas. Esto provocó una guerra entre troyanos y rútulos como cuenta Virgilio en la parte segunda de la *Eneida.*

Una mujer, recién fundada la Urbe,
con los romanos enfrentó a sus suegros
y dio lugar a luchas despiadadas. [9]
Yo he visto que los toros se batían
por una nívea cónyuge: mirándolos [10]
los incitaba la ternera misma. [11]

También a mí Cupido, igual que a muchos,
—pero a mí sin dar muerte— me ha ordenado
que empuñe el estandarte de su ejército. [12]

---

[9] Singular por plural: las Sabinas, cuyos padres —suegros de los romanos tras el rapto— sitiaron la ciudad. El rapto de las Sabinas se narra en *Ars* 1, 101-130. También podría tratarse de Tarpeya, —véase *Am.* 1, 10, n. 16—, que provocó una guerra con los sabinos cuando éstos eran ya suegros de los romanos.

[10] La palabra latina *coniuge* puede prestarse a un juego etimológico con "yugo", *iugum*, al igual que su correspondiente española, y a la ironía que delata la inútil brutalidad de esos combates por una mujer, que ella misma suele alentar. Cfr. *Am.* 3, 5, n. 4.

[11] Cuatro *exempla* mitológicos o legendarios —tres de ellos con la anáfora *femina* «una mujer»—, seguidos de uno tomado del mundo animal. El esquema nos resulta conocido. Suele marcar transición o cierre.

[12] *Movere signa militiae* recuerda la expresión *movere arma*, cuyo sentido fálico se halla explícito en *Am.* 1, 9, 25-26, n. 8.

2, 13

[Ruegos tras el aborto de Corina]

Por intentar librarse, temeraria,
Corina de la carga de su grávido vientre,
postrada yace, con su vida en duda.[1]
Por haberse lanzado a tan gran riesgo
a escondidas de mí, merece mi ira,
mas la ira retrocede ante el temor.
Pues, con todo, o estaba embarazada
de mí, o yo lo creo: a menudo doy
por hecho lo que es sólo posible.

Isis, que tienes sede en Paretonio[2]
y en los fértiles campos de Canopo y en Menfis,
y en Faros la que es fértil en palmeras,
y en la región por donde el raudo Nilo,
corriendo ya por anchuroso lecho,
sale por siete bocas a las aguas del mar,[2b]

---

[1] Sobre el aborto ha de verse también el poema siguiente (2 14, especialmente n. 1), con el que forma un díptico, cfr. *Am.* 2, 8, n. *.

[2] Larga invocación a Isis, en su calidad de madre de los dioses, en la que se mencionan los lugares egipcios donde recibe culto, y los dioses que la acompañan: Osiris (su esposo), Anubis (dios con cabeza de perro) y Apis (dios con forma de toro). Véase *Ars* 1, 77-78 y *Am.* 2, 2, 25. En los ritos de Isis se conmemoraba la muerte de Osiris y su posterior resurrección, tras la búsqueda que la diosa hizo del cadáver de su esposo. En esas peripecias Isis fue nodriza del hijo de Nemanús: por la noche metía al niño en el fuego para volverlo inmortal, y lo alimentaba metiéndole el dedo en la boca. Es posible que el poeta haya pensado también en esta otra faceta «maternal» de la diosa.

[2b] Sobre el Nilo puede verse *Am.* 3, 6, 39-40 y nota correspondiente.

te ruego por tus sistros, [3]
por el rostro de Anubis venerable
(ojalá que el pío Osiris siempre ame tus misterios
y repte perezosa la serpiente
en torno a tu tesoro, y acompañe
el cornígero Apis tu procesión solemne),
vuelve hacia aquí tu rostro
y salva a dos en una,
pues darás
tú la vida a mi dueña, y ella a mí.

A menudo en los días señalados
ha estado ella sentada para honrarte
donde la muchedumbre de los Galos [4]
tiñe de sangre los laureles tuyos.

Y tú, que compadeces a las jóvenes
que con el embarazo se fatigan,
cuya escondida carga les ensancha
sus cuerpos ya pesados, sé benévola,
Ilitía, y a mis súplicas atiende. [5]
Ella merece que por orden tuya
le sea concedido ese favor.
Yo en persona, y de blanco, ofrendaré
incienso en tus altares, y llevaré en persona

---

[3] Instrumento musical metálico, en forma de aro o herradura y atravesado por varillas, que se tocaba en los ritos de Isis.

[4] Los Galos (*Galli*), sacerdotes de Cibeles, se emasculaban en las ceremonias de culto a su diosa. Ovidio explica los orígenes de este rito en *Fasti* 4, 201 y ss. Los misterios de Isis estaban extendidos por todo el mundo grecorromano en época de Ovidio, y ya en el siglo segundo fue la figura que encarnó el sincretismo religioso de las diosas femeninas. No es, por tanto, extraño que se la identifique en este pasaje con Cibeles, aunque también puede entenderse que se rendía culto a Isis en el mismo lugar que a Cibeles («donde la muchedumbre de los Galos...»).

[5] Ilitía es la diosa que preside los partos, hija de Zeus y de Hera. Se trata de una segunda oración a una diosa relacionada con el embarazo.

a tus pies los presentes prometidos.
Añadiré un letrero donde diga:
«NASÓN. PORQUE CORINA SE HA SALVADO».
Tú solamente dame la ocasión
de llevar los presentes y el letrero.

Si en medio de tan gran temor, con todo,
es lícito ofrecer consejos, bástete
haber luchado ya en esta batalla. [6]

---

[6] El poema adopta tres formas discursivas totalmente distintas (en tratamiento, tono y extensión): en primer lugar, el relato de los hechos; a continuación, dos formas conativas del discurso: por un lado las dos oraciones a las diosas, largas y elaboradas, compuestas con elementos propios del lenguaje ritual. Por otro, el consejo final a Corina, breve y directo. El episodio del aborto aparece comparado con una batalla, anticipando el desarrollo del poema siguiente, en cuya estructura se integra, como puede verse en *Am.* 2, 14, n. 16.

Recordemos, por último, que la legislación augústea fomentaba la natalidad entre las clases dirigentes, concediendo privilegios a las mujeres que tenían al menos tres hijos, y penalizando, sobre todo fiscalmente, a quienes no tuvieran descendencia.

2, 14

[El aborto descrito como guerra]

¿Qué provecho ocasiona a las mujeres,
exentas como están de ir a la guerra, [1]
el descansar y el no querer seguir
con escudo los fieros escuadrones, [2]
si sin necesidad de Marte sufren [3]
heridas hechas por sus propios dardos
y arman sus ciegas manos para su propia muerte?

La que por vez primera decidió
arrancar de ella sus embriones tiernos,
habría merecido
morir en la campaña de su guerra.

---

[1] Poema que enuncia una decidida postura en contra del aborto. Un símil general ("aborto" = «guerra») se desarrolla en numerosos elementos concretos. La argumentación se organiza mediante interrogativas retóricas, hipótesis irreales de pasado («si la madre de... hubiera abortado», incluidos los *argumenta ad hominem)*, ejemplos mitológicos e históricos, y símiles tomados de la naturaleza (frutos vegetales y hembras de ciertas fieras). La base ideológica de este planteamiento es una ética natural —no legal, ni trascendente. En términos generales, los romanos se oponían al aborto, que se consideraba ilegal (las únicas disposiciones que conocemos datan del Imperio). No se juzgaba, sin embargo, como un crimen, ya que no se tenía por persona al no nacido. Cfr. Boer, W. den, *Private morality in Greece and Rome*, Leiden, 1979, pág. 273.

[2] *Peltatas*: armadas con el escudo pequeño, en forma de media luna, que era el que llevaban las Amazonas.

[3] Metonimia por guerra.

¿Acaso porque esté libre tu vientre
del ultraje que causan las arrugas
se esparce la funesta arena de tu lucha? [4]
Si igual costumbre hubiera complacido
a las madres de antaño, la raza de los hombres
por ese vicio habría perecido,
y habría que encontrar al que lanzara
otra vez en el mundo despoblado
las piedras que engendraran nuestra especie.

¿Quién habría quebrantado el poderío de Príamo
si se hubiese negado a llevar Tetis, [5]
deidad marina, esa justa carga?
Si Ilia hubiese matado [6]
en su vientre abultado a los gemelos
habría fallecido el fundador
de la ciudad que es dueña ahora del mundo.
Si Venus, cuando estaba embarazada,
hubiese profanado a Eneas en su seno
la tierra se habría visto privada de los Césares. [7]
Incluso tú, a pesar de que podrías
nacer bella, habrías muerto, si tu madre
la misma acción que tú hubiera intentado.

[4] Compara el aborto con los combates de gladiadores, que se celebraban sobre una capa de arena: cfr. *Ars* 1, 164 y n. a ese pasaje. El aborto para preservar la belleza de la mujer o por razones socioeconómicas no era frecuente, como demuestra el *Corpus Hippocraticum*. Cfr. Boer, W. den, *op. cit.*, pág. 273.

[5] La ninfa Tetis es la madre de Aquiles (cfr. *Am.* 2, 17, n. 4). Éste dio muerte a Héctor, hijo de Príamo, el rey de Troya. Logró que Príamo se humillara pidiendo el cadáver de su hijo y significó un impulso decisivo para la victoria final sobre los troyanos.

[6] La madre de Rómulo (el fundador de Roma) y Remo, violada por Marte. Su leyenda se narra en *Am.* 3, 6, 45-82.

[7] La referencia a la Roma imperial deja paso a una mención concreta del linaje augústeo: Venus, madre de Eneas, y éste, padre de Julo, del que desciende la familia Julia, a la que pertenecía Augusto por adopción de su tío abuelo Julio César. No faltan la ironía ni la irreverencia en esta interrogación.

Yo mismo, aunque resulte para mí
mejor destino perecer amando,
no habría llegado nunca a ver la luz,
si mi madre me hubiese dado muerte. [8]

¿Por qué despojas a la vid colmada
de las uvas que estaban aún creciendo,
y arrancas con cruel mano frutos agrios?
Que caigan solos cuando estén maduros;
permíteles que crezcan, si han nacido.
Para esa breve espera representa
la vida un premio nada despreciable.

¿Por qué en vuestras entrañas escarbáis
con armas puntiagudas que se clavan,
y a los aún no nacidos dais funestos venenos?

Culpan a la de Cólquide de estar
manchada con la sangre de sus hijos, [9]
y lamentan que Itis fue muerto por su madre. [10]
Crueles, sí, las dos madres; pero ambas
por penosas razones se vengaron
del marido perdiendo a su progenie.

Decidme, ¿qué Tereo, qué Jasón [11]
os enfurece para que pinchéis

---

[8] El argumento (al parecer universal, dada su vigencia) sigue una gradación ascendente (de lo público a lo privado) en cuanto a la importancia de la persona eliminada (aunque descendente en cuanto a la magnitud de los personajes y episodios): Aquiles (y toda la gesta troyana, que abre el paso a la de Eneas), Rómulo (y por tanto Roma), Eneas (y por tanto Augusto), Corina, y el propio Ovidio. Nueva manifestación, pues, de individualismo inserto en la Roma augústea.

[9] Alusión a la terrible venganza de Medea (cfr. *Ars* 2, 381-382 y n. *ad loc*. Allí también se trata a continuación el mito de Itis).

[10] Itis: cfr. *Am*. 2, 6, 7-10, n. 5. Se trata de la venganza de Procne.

[11] Los maridos de las dos mujeres que mataron a sus hijos (Tereo es el esposo de Procne; Jasón el de Medea). Ambos incurrieron en un delito que enloqueció a sus esposas y las llevó a cometer el crimen.

con solícita mano vuestros cuerpos?
Eso ni las tigresas en las cuevas
de Armenia lo hicieron. Ni la leona
se atrevió a exterminar a sus cachorros. [12]
Pero tiernas muchachas sí lo hacen,
aunque no sin castigo:
frecuentemente la mujer que mata
en su seno a los suyos, muere ella.
Muere ella y la llevan a la pira [13]
con el cabello alborotado, y todos
nada más que la ven, gritan: «es justo». [14]

Mas, que se desvanezcan
en las brisas etéreas mis palabras [15]
y queden sin efecto mis presagios.
Dioses benevolentes, conceded
que salga sana y salva
de este primer delito. Ya es bastante.
Sufra el castigo si hay segunda falta. [16]

---

[12] Hembras de animales que encarnan la fiereza extrema. Éstas y otras bestias se ven superadas por las mujeres: compárese con *Ars* 2, 375, y n. correspondiente.

[13] La anadiplosis pretende impresionar: «muere ella / muere ella» *(ipsa perit)*.

[14] Describe, con tintes fabulosos e hiperbólicos, el castigo social (la pena de muerte) que se aplicaba a las mujeres que abortaban en ciertas culturas. No en la Roma de Ovidio, como atestigua la publicación del poema y el propio tratamiento literario del asunto, dentro de un libro de elegías amorosas.

[15] Sobre los deseos o promesas que le viento (o la brisa) se llevan, dejándolos sin cumplir cfr. *Am.* 1, 4, 11-12 y n. *ad loc.*

[16] La estructura (en temas y extensión) es justamente la inversa de la del poema anterior. Queda así confirmada la integración de ambos textos en una especie de díptico (largo ruego a las diosas Isis e Ilitía + breve advertencia a Corina con el tema de la guerra / larga exhortación a Corina con el tema de la guerra + breve súplica a los dioses), engarzado por el tema bélico común. Un díptico (cfr. *Am.* 2, 8, n. *) que quedaría prácticamente cerrado como discurso y como situación, si no fuera por la frase final, que sintetiza la forma de ambos poemas: la última súplica a los dioses sirve para hacer la advertencia definitiva a Corina.

2, 15

[SI FUERA YO EL ANILLO QUE TE ENVÍO]

Anillo destinado a rodear [1]
el dedo de una hermosa mujer, tú,
en quien no debe valorarse nada
a no ser el amor del que te ofrenda,
ojalá seas regalo que le guste,
y, habiéndote aceptado alegremente,
te ponga con presteza ella en su mano.
Ajústate a ella
tan bien como se ajusta ella conmigo,
y frota, acomodándote, su dedo
con cerco exacto.
Anillo afortunado,
que vas a ser tocado por mi dueña:
ay de mí, envidio ya hasta a mis obsequios.

Ojalá yo pudiera convertirme
de pronto en mi regalo, gracias a
las mañas de la de Eea o del viejo de Cárpatos. [2]

---

[1] El motivo del objeto en el que desea transmormarse el poeta para acariciar a su amada es típico del epigrama alejandrino.

[2] La que habita en la isla de Eea es la maga Circe, que utilizó sus recursos para seducir a Ulises; el viejo del Cárpatos (mar que rodea a esa isla, cfr. *Am.* 2, 8, 20, n. 5, y por extensión el Egeo) es Proteo, que tenía poderes para transformarse (descritos en *Ars* 1, 759-760). Atinadamente se mencionan estos dos magos, porque el procedimiento es sin duda propio de la magia y de su tratamiento literario: la conversión en un objeto que se envía a la amada, o al menos, la adopción de su perspectiva (más táctil que visual, como se comprobará).

Entonces desearía yo, señora,
que tocases tus pechos y metieses
entre la túnica tu mano izquierda. [3]
Aunque estrecho y ceñido, yo me resbalaría
del dedo y, suelto ya, con asombrosa
astucia iría a parar a tu regazo.

También, para poder sellar tablillas
secretas y que no se llevara mi gema
tan adherente y seca
la cera, iría yo antes a tocar
la húmeda boca de mi hermosa amada.
¡Con tal que no tuviera que sellar
mensajes que me hubieran de hacer daño! [4]

Si vas a darme para que me guarden [5]
dentro de tu joyero, me negaré a salir
apretando tu dedo con un cerco más breve.

Que no sea yo, mi vida, para ti
motivo de vergüenza, ni una carga
que rechace llevar tu tierno dedo.
Llévame puesto cuando estés rociando

---

[3] El epigrama alejandrino, por su brevedad, solía describir sólo una parte de la amada. Ovidio lo varía, tejiendo el motivo del objeto sobre otro tópico helenístico: el catálogo de encantos (ya visto en *Am.* 1, 5, 19 ss.). El resultado, más extenso y complejo, ha cambiado de género, pasando del epigrama a la elegía. Giangrande, G., *art. cit.* pág. 19.

[4] En su identificación con el anillo el poeta se ve obligado, en este momento de erotismo intenso, a desdoblarse y recobrar, junto a la perspectiva del objeto, la suya personal. Al recibir ese mensaje, el daño lo sufriría el poeta (véase en en *Am.* 1, 10), no el anillo.

[5] La identidad entre el poeta y el objeto no provoca sólo una perspectiva inusual, sino también una voz narrativa poco frecuente en el marco de la obra. Las voces de ambos se han ido identificando, y paralelamente ha ido cambiando la situación enunciativa: 1-8 el poeta se dirige al anillo; 9-10 se produce la ensoñación; El "yo" del verso 11 está ya a medio camino entre el poeta y el anillo: la destinataria es la amada. En este verso 19 la voz es nítidamente la del anillo.

con una lluvia cálida tu cuerpo, [6]
y deja que mi gema
por el agua que cae se deteriore.

Pero pienso que, estando tú desnuda,
se alzará de pasión el miembro mío. [7]
Y aun siendo sólo anillo llevaré
a cabo la tarea propia de un hombre.

¿Mas para qué deseo algo irrealizable? [8]
Marcha, breve regalo: que ella aprecie
que contigo le ofrezco mi lealtad.

---

[6] Respeto la metáfora y la perífrasis con que está expresado el baño en el poema latino.

[7] Las sugerencias fálicas de los versos precedentes (5, 13-14) se vuelven aquí manifiestas.

[8] Brusco descenso de la tensión fabuladora (que había alcanzado su culminación en los versos 25-26). Las voces dejan de estar confundidas. De nuevo es el poeta el que habla. La segunda persona deja de ser la amada para ser el anillo. La situación enunciativa es la misma que la del principio: ejemplo perfecto de *Ringkomposition*. Por otra parte, este destello final del ingenio nos recuerda que esta elegía tiene sus orígenes en el epigrama helenístico (vid. nn. 1 y 3).

2, 16

[El poeta está en su tierra sin su amada]

Sulmona me retiene, una comarca
de entre las tres de la región pelignia, [1]
zona pequeña, pero saludable
por obra de las aguas que la riegan.
Aunque el sol, acercando su resplandor, la agriete,
y relumbre implacable la estrella de la perra [2]
de Icario, sin embargo, las corrientes de agua
serpentean a través de los campos pelignios,
y en su blando terreno verdea la fértil hierba.

Es tierra generosa en la planta de Ceres [3]
y mucho más fecunda dando uvas.
En los claros del campo también produce el árbol
de Palas, el que ofrece las olivas. [4]

---

[1] Los pelignios (cuyo país se dividía en tres comarcas: Sulmona, Corfinio y *Superaequum*) lucharon contra Roma desde el s. III a. C. Tras ser derrotados, se fueron integrando en una romanización que era plena cuando Ovidio nació. La fertilidad de Sulmona —patria de Ovidio— y sus abundantes aguas fueron convertidas por Ovidio en rasgos constantes para aludir poéticamente a su patria. Cfr. *Am.* 2, 1, 2 y 3, 15, 10.

[2] La canícula. Cfr. *Ars* 2, 231 y n. correspondiente.

[3] El trigo, cuyo cultivo enseñó Ceres a los hombres. Véase *Am.* 3, 10.

[4] El olivo está consagrado a Palas Atenea porque esta diosa fue la que plantó por primera vez uno. Ello tuvo lugar durante un enfrentamiento con Posidón por el dominio de Atenas. Aunque el dios del mar hizo brotar un lago en la Acrópolis, los jueces atenienses prefirieron el regalo de Palas. Posidón, enfurecido, envió una inundación que cubrió la ciudad y su región.

Y entre las hierbas, siempre renacientes
gracias a los arroyos que allí corren,
cubre un césped gramíneo de sombra el suelo
[húmedo.[5]

Pero está ausente el fuego de mi amor
—me he confundido sólo en un vocablo:
la que prende las llamas está lejos,
pero aquí está la llama.[6]

Yo no quisiera hallarme ni en un lugar del cielo
sin ti, aunque me pusieran entre Cástor y Pólux.[7]

Que yazgan preocupados en sus tumbas,
y oprimidos por tierra hostil se vean,
los que el mundo surcaron por los largos caminos.[8]
O al menos deberían haber dispuesto
que las mujeres fueran en compañía de jóvenes,
si inevitable era que la tierra
fuese surcada por caminos largos.

Para mí, aunque tuviera que atravesar los Alpes
que los vientos azotan, tiritando de frío,
sería suave el camino
con tal de hacerlo al lado de mi dueña.

Al lado de mi dueña
me atrevería a cruzar por la fuerza las Sirtes[9]

---

[5] La hermosa descripción —demorada y fluyente como el agua que evoca— presenta algunos rasgos del *locus amoenus* (véase *Am.* 3, 1, n. 2), lo que contribuye a fijar la patria del poeta como paisaje ideal para el amor y es, en cierto modo, un indicio narrativo de lo que vendrá a partir del verso que sigue.

[6] Juego de palabras explícito: *ignis; ardores/ardor; abest / adest.*

[7] Cfr. *Am.* 2, 11, n. 10.

[8] Maldición contra los viajes largos y sus inventores: cfr. *Am.* 2, 11, n. 1.

[9] Cfr. *Am.* 2, 11, n. 7.

libias y a dar mis velas al inconstante Noto. [10]
No temería a los monstruos
que ladran bajo la ingle de la virgen,[11]
ni a tus golfos, Malea tan curvada, [12]
ni a Caribdis, saciada con los navíos hundidos, [13]
que vomita las aguas, y una vez vomitadas
otra vez con su boca se las traga.

Y, si acaba venciendo el poder que Neptuno
posee sobre los vientos, y la ola se lleva
a los dioses que allí iban a auxiliarnos, [14]
enlaza tú mis hombros con tus brazos de nieve;
mi cuerpo llevará tu dulce carga
fácilmente.
A menudo
cruzó a nado las ondas aquel joven
que iba en busca de Hero, y esa vez [15]
también habría cruzado, pero estuvo
su travesía a oscuras.
Y, sin ti,
aunque los cultivados viñedos me entretengan,
aunque los arroyuelos aneguen las parcelas,
y traiga el labrador a sus canales
el agua que iba suelta, y acaricie la brisa
fresca las cabelleras de los árboles,
me parece que no estoy visitando
los saludables campos de la región pelignia
ni el sitio en que nací, las tierras de mi padre,
sino Escitia y la patria de los salvajes cílices,
el verde territorio de Britania

---

[10] Viento del Sur.

[11] Alusión a Escila: cfr., *Am.* 3, 12, 21 y n. correspondiente.

[12] El cabo Malea, que se encuentra en el sur del Peloponeso, cerca de una de las zonas más profundas del Mediterráneo.

[13] Caribdis: cfr. *Am.* 2, 11, n. 4.

[14] Si al final vence el poder del mar, es decir, si tiene lugar el naufragio.

[15] La leyenda de Hero y Leandro: véase *Ars* 2, 249 y n. *ad loc.*

o el roquedal manchado
de rojo por la sangre que vertió Prometeo. [16]

El olmo ama a la vid
y la vid no abandona nunca al olmo.
¿Por qué yo tantas veces
me veo separado de mi dueña?

Y, sin embargo, tú me habías jurado
por mí y por tus ojos —mis estrellas—
que me acompañarías sin descanso. [17]
Las palabras que dicen las mujeres,
más leves que las hojas ya caídas,
incumplidas las llevan viento y agua
por donde les parece.

Si, a pesar de ello, te preocupas algo
piadosamente, al verme abandonado,
ponte a añadir a tus promesas hechos,
y, cuanto antes, en un carro pequeño
y tirado por potros ven tú misma
agitando las bridas
por medio de sus crines volanderas. [18]

[16] En antítesis con la acogedora tierra patria, se mencionan cuatro rincones inhóspitos de la geografía conocida —o fabulada—: Escitia representaba el norte extremo. Los cílices eran naturales de Cilicia, al sur de Anatolia. Tanto en el caso de éstos como de los britanos puede entenderse que se habla de los lugares o de los habitantes. Los cílices serían salvajes por su dedicación a la piratería. Por su parte, los britanos podrían ser verdes por sus pinturas o tatuajes. Como se ve, he interpretado que se trata de los paisajes (así lo son el que precede y el que sigue). Por último, la leyenda de Prometeo evoca el Cáucaso: allí un águila le devoraba incesantemente el hígado, que le volvía a crecer. Ése fue el castigo que Zeus le impuso por haber robado el fuego a los dioses para entregárselo a los hombres. Prometeo fue liberado por Heracles y alcanzó la inmortalidad.

[17] Compárese con *Am.* 3, 3, 1-12.

[18] La divinización de la amada no se realiza sólo mediante solemenes formulaciones (cfr. *Am.* 3, 2, 60). Esta llegada en un carro recuerda la aparición de ciertas diosas en sus carros voladores, tirados por caballos o por aves (cfr. *Am.* 2, 13, 1-2, —la Aurora—; 3, 6, 15-16,

Y, vosotros, bajaos, altos montes
por donde ha de pasar, y en los profundos valles,
volveos para ella fáciles, caminos.

—Ceres—; véase también 2, 11, n. 16). Pero el hecho de que sean potrillos —*mannis*— los que tiran, la convierte en una diosa menor y cercana, acorde con el tema campestre del poema, y con los prodigios finales que el poeta pide a la naturaleza.

2, 17

[Esclavo de Corina es por amor]

Si alguien piensa que es algo vergonzoso
ser el esclavo de una mujer, ante ese juez [1]
culpable yo seré de esa vergüenza.

Sea yo infame, con tal de que me abrase
con más mesura la que habita en Pafos
y en Citera azotada por las olas. [2]
Ojalá hubiese caído yo cautivo
de una dueña que fuese también dulce,
puesto que había de serlo de una hermosa.

La hermosura provoca la soberbia:
por su hermosura es altanera Corina.
Pobre de mí, ¿por qué ella se conoce
a sí misma tan bien? Nace su orgullo
en verdad de la imagen del espejo,
y ella antes de arreglarse no se mira.

---

[1] El primer verso incluye una expresión —*seruire puellae*— que define la orientación del poema: el tópico del *seruitium amoris* o "esclavitud por amor". Frecuente en la poesía augústea, define las relaciones amorosas mediante una visión eminentemente literaria, en la que la amada es *domina*, «dueña, señora», y el amante su esclavo. Cercana a las concepciones que prevalecerán en el amor cortés, constituye una vivencia del amor en la que abundan los sufrimientos. Una interpretación obscena del tópico se halla en *Am.* 3, 8, 14, n. 7.

[2] Pafos era una ciudad de Chipre. Citera una isla situada al sur del Peloponeso. La diosa a la que se alude es Venus, que tenía templos en ambas islas.

Si te da tu hermosura
un dominio excesivo sobre todas las cosas
—¡oh hermosura creada para poseer mis ojos!—
no debes despreciarme, comparado contigo.
A lo grande se puede ajustar lo pequeño.

Se cuenta que la ninfa Calipso, cautivada
por amor a un mortal,
retuvo al héroe, que a ello se negaba. [3]
Se cuenta que acostadas estuvieron
la Nereida del mar con el rey ptío, [4]
y Egeria en compañía del justo Numa. [5]
Esposa es Venus de Vulcano, aunque él,
cuando abandona el yunque,
torpemente cojee con pie torcido. [6]

Desigual es la propia forma de este poema [7]

---

[3] Los amores de Calipso y Ulises pueden verse en *Ars* 2, 124 (cfr. nota a ese verso)-142. La bella ninfa y el héroe valiente —pero no hermoso, como se afirma en el pasaje citado— son la primera de una serie de parejas míticas que comparten una desigualdad que favorece a la mujer, y comparables, por tanto a la de Ovidio con su amada.

[4] Se refiere Peleo rey de Ptía, ciudad de Tesalia. Éste casó con la ninfa Tetis, la más célebre de las hijas de Nereo (cfr. *Am.* 2, 11, 36, n. 13). Tetis es una ninfa marina e inmortal. Un oráculo había predicho que el hijo de Tetis sería más poderoso que su padre. Por eso ningún dios quiso casarse con ella y hubo de conformarse con un mortal. La desigualdad entre los esposos hizo que el matrimonio no fuera feliz. Sólo el último de sus hijos —Aquiles— sobrevivió a los intentos de la ninfa por hacerlos inmortales.

[5] Egeria fue una mítica ninfa de Roma, que habitaba en las fuentes. Fue esposa o amante del sucesor de Rómulo, el rey Numa Pompilio, al que inspiró su famosa prudencia en el gobierno y la legislación.

[6] Venus y Vulcano suponen el matrimonio desigual por excelencia, y llevan a su grado más alto esta serie de ejemplos: ella, la bellísima diosa del amor; él, deforme y dedicado a un oficio manual. En *Ars* 2, 561-600 se narra el conocido adulterio de Venus con Marte, y la reacción de Vulcano. Cfr. esp. 567-70, donde la diosa se burla de su marido.

[7] Ingeniosa transferencia de la comparación al ámbito de la forma métrica. Véase *Am.* 1, 1, n. 2.

y, sin embargo, se une con justeza
el verso heroico con el que es más breve.
También tú acéptame,
luz mía, en las condiciones
que te plazcan. Yo admito
que me impongas tus leyes en el medio del foro.
Ninguna acusación te harán por mí,
y no te alegrarás cuando me marche.
De este amor no tendremos que renegar nosotros.

Cual de una gran fortuna dispongo de mis versos
generosos y muchas quieren tener renombre
gracias a mí. Y alguna hay que conozco
que por ahí va contando que es Corina.
¿Qué no estaría dispuesta
a dar porque así fuera?

Pero, diversos como son, no corren
por la misma ribera el fresco Eurotas
y el Po en cuyas orillas crecen álamos. [8]
Ni a otra que no seas tú la cantarán mis libros.
Sólo tú inspirarás la creación mía. [9]

---

[8] La diversidad entre estos dos ríos (el Eurotas regaba Esparta, mientras que el Po corre por el norte de Italia) es metáfora de la que reina entre las mujeres.

[9] Esta promesa está próxima al ofrecimiento de inmortalidad que dará la poesía a Corina. Cfr. *Am.* 1, 10, n. 21.

2, 18

[ELEGÍA, NO ÉPICA O TRAGEDIA]

Mientras que tú remontas tu poema a la cólera
de Aquiles y revistes con las armas primeras
a los héroes que estaban por juramento unidos,
Macro, yo hallo reposo en la penumbra [1]
perezosa de Venus, y Amor tierno [2]
me corta si me atrevo a grandes temas.

Muchas veces le he dicho: «Vete ya» a mi muchacha:
y al punto se ha sentado en mis rodillas.
Muchas veces le he dicho: «Es vergonzoso»,
y ella difícilmente reteniendo las lágrimas
me ha contestado: «Pobre de mí, ¿ya te avergüenza
amarme?» y ha enlazado mi cuello con sus brazos
y me ha dado mil besos que me pierden.
Me veo vencido y queda apartado mi ingenio
de las armas que había tomado, y canto
las hazañas de casa, y guerras mías. [3]

---

[1] Poeta y erudito de origen griego, amigo de Ovidio. Acompañó a éste en su viaje por Asia Menor. Su obra poética trataba de los antecedentes de la *Ilíada* (el juramento de los héroes griegos para recuperar a Helena, la cólera de Aquiles por la pérdida de Briseida). La invocación que le dirige sirve para tratar otro tópico literario: la *recusatio* o defensa de la elegía frente a los géneros altos, la épica y la tragedia. Sobre la traducción y la métrica, véase *Am.* 1, 1, nn. 1 y 2. También *Am.* 2, 1, esp. n. 16.

[2] La penumbra y el ocio constituyen elementos definidores de la vida y de la literatura para el poeta elegíaco (cfr. *Am.* 1, 5, 1-8).

[3] La *militia amoris: Am.* 1, 9, 45, y allí n. 1.

Empuñé sin embargo el cetro, y la tragedia [4]
gracias a mis cuidados fue creciendo,
y en verdad yo tenía aptitud para el género.
Se rió el Amor del manto y los coturnos
coloreados y el cetro que tan rápido
con mi inexperta mano había tomado.
También de ahí me alejó [5]
la deidad de mi dueña adversa, y el Amor
triunfa sobre el poeta que calzaba coturnos. [6]

Ahora, en lo posible, o bien expongo
las artes de Amor tierno (ay de mí, que me veo
por mis propios preceptos agobiado) [7]
o escribo las palabras que Penélope [8]
devuelve a Ulises, y también las lágrimas
tuyas, Filis que fuiste abandonada, [9]
lo que Paris leerá, y Macareo [10]
y el ingrato Jasón[11], también el padre
de Hipólito, al igual que el propio Hipólito, [12]

[4] Después de rechazar la épica, el poeta aborda el cultivo de la tragedia, que también será abandonado. Para la interpretación de este pasaje véase *Am.* 3, 1, n. 1 y ss.

[5] A propósito de «dueña», *domina*, cfr. *Am.* 2, 17, n. 1.

[6] El triunfo del Amor: *Am.* 1, 2, 21-42.

[7] Ovidio habla de las dos obras amorosas que estaba escribiendo: el *Ars Amatoria* y las *Heroidas*, que, a partir del verso siguiente, serán enumeradas —sólo algunas: 1, 2, 5, 11, 6, 10, 4, 7 y 15.

[8] Penélope: cfr. *Am.* 1, 8, 47-48 y n. correspondiente.

[9] Filis y Demofonte: cfr. *Ars* 3, 38, n. *ad loc.*

[10] La carta de la ninfa Enone a Paris: ésta fue la primera amada del héroe, que la abandonó por Helena. Cuando Paris fue herido por Filoctetes, recordó que sólo Enone podía curarlo. Pero ella, en venganza por el anterior abandono, lo dejó morir. Luego se arrepintió y acabó suicidándose. Por su parte, Macareo es un hijo de Eolo: sus amores incestuosos con su hermana Cánace lo llevaron al suicidio.

[11] La expedición de los Argonautas (cfr. *Am.* 2, 11, n. 1) hizo escala en la isla de Lemnos. Los navegantes se unieron a las lemnias, y Jasón a Hipsípila, reina de la isla. Tuvo con ella dos mellizos, Euneo y Toante, y la abandonó un año después, para continuar su viaje.

[12] Hipólito: cfr. *Am.* 2, 4, 32, n. *ad loc.*

lo que Dido, que inspira compasión, [13]
dice mientras empuña desenvainada espada,
lo que dice la lesbia
a la que favorece la aonia lira. [14]

¡Qué raudo ha regresado del viaje por el mundo
entero mi querido Sabino, y ha traído
lo que ha escrito en lugares diferentes! [15]
Reconoce la blanca Penélope la letra
de Ulises. La madrastra lee aquello
que le ha escrito su Hipólito querido;
ha respondido ya el piadoso Eneas
a la infeliz Elisa.
Y Filis, si está aún viva tiene algo que leer.
Una triste misiva de Jasón
a Hipsípila le llega.
La lesbia que es amada ofrece a Febo
la lira que le había prometido.

Tampoco dejas tú en silencio, Macro,
—en tanto que es seguro para el poeta
que canta hechos de armas— [16]
al áureo Amor en medio de las gestas de Marte.
Paris se encuentra allí junto a la adúltera,
—la famosa traición— y Laodamía
acompañando a su difunto esposo. [17]

---

[13] Dido, reina de Cartago, se suicidó cuando fue abandonada por Eneas.

[14] La lesbia es Safo de Lesbos, la célebre poetisa (a ello se alude mediante "la aonia lira", cfr. *Am.* 1, 1, n. 6).

[15] Sabino era otro amigo de Ovidio, también poeta. Además de su dedicación a la épica, escribió epístolas amorosas que respondían a las de las *Heroidas* ovidianas y que se enumeran a continuación: de Ulises a Penélope, de Hipólito a Fedra, de Eneas a Dido (Elisa es otro nombre suyo), de Demofonte a Filis, de Jasón a Hipsípila.

[16] La expresión *arma canere* definía la épica: cfr. *Am.* 1, 1, n. 1. Lo mismo puede afirmarse de las palabras con que comienza el poema, que rememoran el principio de la *Ilíada*.

[17] Véase el rapto de Helena por Paris en *Ars* 2, 5-6. Para Laodamía: n. a *Ars* 2, 356.

Si te conozco bien
no narras con más gusto las batallas
que esos otros asuntos, y te vienes
hasta mi campamento desde el tuyo.[18]

[18] Compárese con *Am.* 1, 9, 1-2. Es un problema de teoría literaria. Piensa nuestro poeta que, en medio de sus obras épicas, Macro también se recrea tratando el tema amoroso con cualquier pretexto: ello no le supone ningún riesgo —«es seguro». Ejemplos de ello son el rapto de Helena por Paris y los amores de Laodamía, previos al comienzo de la *Ilíada*. Es la narración de amores míticos en tercera persona, propia de la elegía objetiva del helenismo. Frente a ella cultiva Ovidio la elegía subjetiva, en primera persona, aun reconociendo que ambas en el fondo hablan del amor. Por su tema metapoético es posible que este poema fuera el final del libro 2, y que después hubiese una adición del 2, 19 o bien una alteración del orden.

2, 19

[A UN MARIDO EN EXCESO TOLERANTE] [1]

Si para ti no es algo necesario
vigilar a tu amada, necio, al menos
procura vigilarla
por mí, para que yo la quiera más.
Lo que está permitido, desagrada.
Lo prohibido nos quema con más fuerza.
De hierro es el que ama lo que otro le permite.
Tengamos los amantes
un tanto de esperanza, otro de miedo,
y que deje un lugar para el deseo
de vez en cuando alguna negativa.
¿Para qué quiero yo una buena suerte
que nunca se preocupa por fallarme?
Yo no siento ningún amor por algo
que no me da ninguna vez molestias.

Corina, experta ya, había advertido
en mí ese fallo y conocía en su astucia
el truco que podía seducirme.
¡Ah, cuántas veces ella, aparentando

---

[1] El habitual triángulo (Ovidio/la amada /el marido de ésta) se mantiene. La forma discursiva (súplicas, consejos) es la misma que se dirige a los guardianes (*Am.* 2, 2 y 3) y al propio marido (*Am.* 3, 4) pidiéndoles su colaboración, para que no sean tan rigurosos en su vigilancia. También en éste largo apóstrofe se pide la colaboración del marido, pero en sentido contrario (para que vigile). El resultado es un texto irónico, en el que los papeles (y los valores) están invertidos. Véanse nn. 2, 5, 8b y 9.

que su sana cabeza le dolía,
me ordenó que me fuera, y yo me iba
con paso lento, en medio de mis dudas!
¡Ah, cuántas veces ella simuló una traición
y —todo cuanto puede una inocente—
ofreció la apariencia de culpable!
Así, cuando me había maltratado
y había avivado la entibiada hoguera
volvía a ser amable y a cumplir mis deseos.
¡Para mí, qué expresiones de cariño,
que palabras tan dulces preparaba!
¡Los besos, grandes dioses,
cómo y cuántos me daba!

También tú, que hace poco cautivaste mis ojos,
ten a menudo miedo de una trampa, [1b]
di a menudo que no, cuando te ruegue,
y déjame que sufra
tendido en el umbral ante tus puertas
los largos fríos en la escarchada noche. [2]
Así el amor me dura y va creciendo
durante largos años. Eso es
lo que gusta, son ésos
los alimentos de mi corazón.
El amor que es tranquilo y demasiado
dado a las situaciones aburridas
se me revuelve y me hace al final daño,
como comida dulce en el estómago.
Si una broncínea torre nunca hubiera

[1b] Es decir, «finge que tienes miedo de una trampa puesta por tu marido».

[2] «Largos fríos» es una enálage («larga» es la noche) que está al servicio de la perspectiva, en este caso la del amante que los sufre. Los elementos del *paraklausithyron* aparecen frecuentemente vinculados al tema de la vigilancia (del guardián, del marido). Pero también la expresión habitual de ese tópico se encuentra trastocada. Lo que en otras partes es objeto de quejas, aquí lo es de añoranza (compárese con *Am.* 1, 6, n.1).

tenido a Dánae encerrada dentro,
Júpiter no habría hecho madre a Dánae. [3]
En la medida en que vigila Juno
a Io, la transmutada por los cuernos,
ella gusta ahora a Júpiter más que antes. [4]
El que desea lo lícito y lo fácil
que arranque de los árboles las hojas
y del río caudaloso beba el agua. [5]
Si una quiere reinar por largo tiempo
que trate con engaños a su amante.
(¡Ay de mí, ojalá que no me vea
por mis propios consejos torturado!) [6]
Mas, sea cual sea su efecto,
me causa malestar la complacencia:
huyo de quien me sigue; yo sigo a quien me huye.

Y tú, que desatiendes demasiado
a tu hermosa mujer, empieza ya
a echar llave a la puerta nada más que anochezca.
Empieza a preguntarte
quién toca tantas veces en tu umbral a escondidas,
porqué ladran tus perros cuando calla la noche,
qué tablillas trae y lleva la diligente esclava, [7]

---

[3] Dánae: véase *Am.* 3, 4, 21, y n. *ad loc.*

[4] Io: véase *Am.* 2, 2 n. 10.

[5] Para el amor excesivamente fácil y posible emplea el poeta, invirtiéndolos, los términos habituales del adínaton o «imposible»: compárese con *Ars* 1, 271-273.

[6] La semejanza con el *Arte de amar* (sobre todo con el libro 3, dedicado a las mujeres) es evidente por la forma didáctica que adopta aquí el poema: indicio de ello es esta exclamación, similar a *Ars* 3, 667-672. El tono y los temas son prácticamente los mismos que los de *Ars* 3, 577-610 (donde aconseja el poeta que haya negativas de vez en cuando, o que haya vigilancia del marido, como un estímulo para el amor).

[7] Sobre la importancia de las siervas en la relación amorosa, véase *Am.* 1, 11, n. 1. Compárese con *Am.* 1, 11 y 12.

y por qué ella se acuesta tanto en distinto lecho: [8]
que esa preocupación, de cuando en cuando
remuerda tus entrañas;
dale a nuestros engaños la ocasión y el motivo.

Arenas en la playa solitaria
es capaz de robar aquel que puede [9]
amar a la mujer de un tonto. Ya
te lo advierto con tiempo: si tú no
empiezas a guardar a tu muchacha,
empezará a dejar de ser mía ella.
Mucho llevo aguantado, y largo tiempo. [9b]
A menudo he tenido la esperanza
de que conseguiría yo burlarte
cuando tú la tuvieras bien guardada.
Pero tú no reaccionas, y permites
lo que no ha de aguantar ningún marido.
Este amor consentido va a acabar para mí.
¿Nunca, infeliz de mí, me impedirán la entrada?
¿Siempre ha de estar mi noche sin castigo?
¿Nada habré de temer?¿Cogeré el sueño
sin que medien suspiros? ¿No harás nada
para que con razón desee tu muerte?
¿Qué tengo yo que ver con un marido
que es un consentidor, un alcahuete?
Corrompe con sus fallos nuestros goces.

¿Por qué no buscas a otro
al que le guste tanta tolerancia?

---

[8] Literalmente «en lecho vacío, en lecho solo», es decir, no con su propio marido.

[9] Nuevo ejemplo de la facilidad excesiva, contrario al adínaton. Cfr. n. 5.

[9b] La ironía permite también la inversión de las voces: el poeta irónicamente imita la voz —mediante su vocabulario y expresiones— que debería ser propia del marido, ya que éste hace dejadez de sus funciones. Esta misma expresión es emitida con autenticidad en *Am.* 3, 11 (véase allí n. 1).

Si te gusta que yo
sea rival tuyo, házmelo imposible. [10]

[10] Este último juego conceptual, con sus aparentes contradicciones, es suma de todas las inversiones del poema: cambio de la perspectiva habitual con que se trata este tema, cambio de la voz del poeta, subversión de los tópicos literarios *(paraklausithyron,* adínaton)... Es la ironía ovidiana, aplicada a la literatura (a la suya propia) y, a través de ella, a la vida: la parodia y la burla afectan en definitiva a un estereotipo literario y real: el cornudo tolerante.

AMORES III

3, 1

[DEBATE ENTRE TRAGEDIA Y ELEGÍA] [1]

Existe un bosque viejo y que no ha sido
cortado en muchos años. Se diría
que habita aquel lugar una deidad.
Una fuente sagrada hay en el medio,
y una gruta además, de cuyo techo
cuelga piedra porosa. Y por doquier
los pájaros se quejan dulcemente. [2]

---

[1] En una variante de la *recusatio*, el poeta expondrá aquí los motivos por los que no cultiva el género elevado (tragedia en este caso, frente al habitual contraste con la épica: cfr. *Am.* 1, 1, nn. 1 y 2; 2, 1, n. 16). La construcción argumental se lleva a cabo presentando dos personificaciones de la Tragedia y de la Elegía, próximas a la alegoría, en la medida en que cada elemento descriptivo o discursivo (rasgos físicos, vestuario, expresiones) es susceptible de ser trasladado a su referente real —los correspondientes géneros literarios— configurando así una imagen perfectamente codificada. En última instancia, la clave de la personificación es el nombre que cada una de ellas comparte con su respectivo género. Cfr. *Am.* 2, 18, 13-20. Parece aludirse a *Medea*, la tragedia escrita por Ovidio, actualmente perdida. El abandono de la elegía en favor de la tragedia se declara en *Am.* 3, 15, véase allí n. 5.

[2] Bosque, sombras, fuente, gruta y canto de los pájaros: el *locus amoenus* propio para la aparición de la divinidad o la inspiración poética (que es una forma de aparición de la divinidad). Cfr. *Am.* 2, 6, n. 15; 3, 5, 2-6; 13, 7-8.

Allí yo, que paseaba protegido
por las sombras del bosque, iba buscando
la obra que mi Musa inspiraría.
Llegó la Elegía que llevaba
recogido el cabello perfumado,
y tenía —creo— un pie más largo que otro. [3]
Era proporcionada en su hermosura,
su vestido finísimo, su rostro
de enamorada, y hasta aquel defecto
de los pies producía en ella elegancia.

Llegó también, violenta, la Tragedia,
dando pasos enormes. Le caían
por la frente terrible los cabellos;
arrastraba su manto por el suelo.
Movía su mano izquierda con soltura
el cetro regio; y el coturno lidio [4]
era el alto calzado de sus pies.
Y hablando ella primero, así me dijo:
«¿Dejarás algún día de amar, oh poeta
que en tu propio argumento te demoras?
De tus extravíos hablan los banquetes
donde se sirve el vino en abundancia.
Hablan de ello las plazas
donde se cruzan numerosas calles.
Muchas veces alguno con el dedo
señala al poeta que va andando y dice:
"Éste es, éste es el que padece
las quemaduras del feroz amor".
Los rumores te llevan y te traen
por toda la ciudad —y no te enteras—
mientras estás contando tus hazañas,
una vez que has perdido la vergüenza.
Sería ya momento de que fueras

---

[3] Los dos versos que forman el dístico elegiaco (hexámetro y pentámetro).

[4] Sobre el coturno, cfr. *Am.* 1, 15, 15, n. 4.

por el tirso inspirado, más solemne. [5]
Basta ya de indolencia: da comienzo
a una obra de mayor envergadura.
Con ese tema ahogas tu talento. [6]
Canta hazañas de héroes: "Éste es [7]
—dirás— el campo digno de mi ingenio".
Ha dejado tu Musa poemas para
que las tiernas muchachas los reciten,
y escribió tu primera juventud [8]
con los ritmos que le eran apropiados.
Tenga ahora con tu ayuda
yo, la Tragedia, el nombre de romana. [9]
Bien cumplirá tu inspiración mis normas».

Así habló y, apoyándose
en sus coloreados coturnos, agitó
por tres y cuatro veces
su cabeza de espesa cabellera.

La otra sonrió, si no recuerdo mal,
mirando de reojo. ¿Me equivoco
o en su diestra tenía un tallo de mirto? [10]
«¿Por qué me agobias —dijo—,
impetuosa Tragedia, con solemnes palabras?
¿Nunca puedes dejar de ser solemne?

---

[5] El tirso —una vara coronada de hojas de hiedra o de vid— era atributo de Baco. Se refiere con ello a la inspiración propia de la tragedia, cuyo estilo es "más solemne", *gravius*, que el de la elegía.

[6] Con el tema amoroso cultivado en la elegía.

[7] Frente a las hazañas amorosas, le propone que cante las hazañas de los héroes. *Facta*, "hazañas", tiene un sentido irónico en el primer caso (v. 22) y recto en el segundo (v. 25).

[8] *Prima iuventus:* la división de las edades era diferente de la nuestra. *Adulescens* abarcaba de 17 a 30 años, y *iuvenis* de 30 a 46. Se sugiere que los géneros poéticos tienen unas definiciones temáticas y de estilo, pero también de edad (tanto del autor como de sus lectores: *tenerae puellae).* Cfr. la Introduccion y *Ars* 2, n. 1.

[9] Se sugiere una adaptación plena a las letras romanas del género griego.

[10] Cfr. *Am.* 1, 1, 29, nn. 10 y 11.

Te has dignado expresarte, sin embargo,
con ritmo desigual. Has combatido
usando contra mí mis propios versos. [11]
Yo no habría comparado con los nuestros
esos sublimes poemas. Vuestro rango
regio anonada mis humildes puertas. [12]
Soy ligera, y conmigo
es ligero Cupido, mi desvelo: [13]
no soy más fuerte que mis propios temas.
Sin mí sería rústica la madre [14]
del juguetón Amor. Yo he nacido
para ser alcahueta y compañera
de esa diosa. La puerta
que no podrías abrir tú con tu duro
coturno, está entreabierta [15]
por obra de mis tiernas expresiones.
Y he merecido, a pesar de todo,
el tener más poder que tú, aguantando
muchas cosas que no puede tu ceño
soportar: aprendió de mí Corina
a remover, burlando a su guardián,
el seguro de unos umbrales bien atados, [16]

---

[11] "Contra mí" (*in me)* acompaña en latín a "has combatido" mejor que a "usaste". Cabe interpretarlo así también en mi traducción. En cualquier caso, creo que su sentido afecta a los dos verbos

[12] Téngase en cuenta que el discurso de la Elegía es irónico. En esa línea pueden ir los dos plurales: «nuestros», de modestia, y «vuestro», mayestático.

[13] *Leuis* es un término especializado para referirse al género elegíaco: «ligero», tanto su forma como su tema (el amor, representado aquí por Cupido). Se opone a *grauis,* propio de la tragedia.

[14] *Rustica* es el equivalente de «grosera, incapaz de comportarse educada y libremente en la relación amorosa». Cfr. *Am.* 2, 8 n. 1.

[15] Escribir tragedia no sirve para conquistar el amor de una mujer: el poeta lo expresa insertando al personaje en la iconografía del *paraklausithyron.* Cfr. *Am.* 2, 6, n. 1.

[16] El seguro: *fides* en latín indica «garantía, fidelidad, seguridad, confianza». Naturalmente, la perspectiva que adopta el narrador —la Elegía, en este caso— es la del marido o el amante que pone cerrojos y guardianes en la puerta. Con «seguro» he intentado trasladar al español los valores a la vez abstractos y concretos que *fides* tiene en este pasaje.

a salir a escondidas de su lecho
por una suelta túnica velada, [17]
y a mover en la noche sus pies sin tropezar.
¡Cuántas veces, escrita en las tablillas,
colgando estuve de su dura puerta, [18]
sin tener miedo de que me leyera
la gente que pasaba por delante!
Me acuerdo incluso de que me llevaron,
en tanto que el guardián cruel se marchaba,
oculta entre el vestido de una sierva. [19]
¿Y qué diremos de cuándo me envías [20]
como regalo el día del cumpleaños, [21]
y ella como una bárbara me rompe
y me tira en el agua que está al lado?
Fui yo quien inspiró por vez primera
las felices semillas de tu ingenio; [22]
Regalo mío es lo que ahora ésta te pide».

---

17 *Tunica velata soluta*: este final del verso 51 (un hexámetro) coincide casi literalmente con *Am*. 2, 5, 9 (véase allí n. 2) y con *Ars* 2, 529. *Soluta* «suelta» y *recincta* «desceñida» son prácticamente sinónimos. La referencia intertextual tiene como función rememorar vívidamente diversos temas propios de la elegía, tratados previamente.

18 La Elegía personificada es simultáneamente el poema de ese género escrito en unas tablillas. En *Am*. 2, 15 (nn. 4-5) se tratan los problemas de perspectiva que sugen de la identidad entre una persona y un objeto.

19 En *Ars* 3, 621-2 se describe el procedimiento para que la esclava lleve las tablillas (motivo también tocado en *Am*. 2, 11 y 12).

20 La segunda persona se dirige aquí a otro destinatario del discurso. Hasta este momento la Elegía se había dirigido a la Tragedia. Ahora habla al poeta: los versos precedentes han actuado como transición, pues el que cuelga el poema en la puerta de la amada es el poeta enamorado. Sobre el cambio de voz propiciado por la identificación con un objeto, véase *Am*. 2, 15 n. 5.

21 Aparecen aquí temas frecuentes en la elegía: la exigencia de regalos por parte de la amada, especialmente el día del cumpleaños (que incluso puede ser fingido: cfr. *Am*. 1, 8, 93-94) y el desprecio de la poesía como pago a sus favores (cfr. *Am*. 1, 8, 57-62 y 1, 10).

22 Felices: «afortunadas, acertadas». Sobre *felices* en latín, véase *Ars* 1, 359-360 y n. *ad loc*.

Terminó ella de hablar. Empecé yo:
«Por vosotras os ruego, a una y a otra,
que prestéis atención a las palabras
de este hombre que os respeta.
Con tu cetro
y con tu alto coturno tú me honras:
ya desde ahora en mi boca
que tú has tocado habrá grandes acentos. [23]

Tú por tu parte otorgas a mi amor
la fama victoriosa. [24]
Quédate, pues, conmigo
y añade versos breves a los largos. [25]

Concédele, Tragedia, a este poeta
un corto aplazamiento.
Tú eres labor eterna; la que ella pide, breve».
Conmovida me dio ella su permiso.

Que los tiernos Amores se apresuren [26]
mientras hay tiempo libre. Por la espalda
una obra más grandiosa viene urgiendo.

---

[23] El cetro, que evoca el carácter regio de los personajes de la tragedia, está en consonancia con el coturno «alto» (alusión al estilo elevado, *altum* o *sublime*, propio de la épica y de la tragedia: cfr. el verso 49 *sublimia carmina* «sublimes poemas») y con *magnus sonus* («grandes acentos») que se hallará en boca del poeta. Similar es la expresión *grandius opus* que aparece en el verso 70. Abundan, como puede verse, los términos especializados de la retórica.

[24] La fama que alcanzará el amor cantado en la elegía se había cantado ya en *Am.* 1, 3.

[25] El dístico elegíaco. Véase *Am.* 1, 1, 1 y ss., nn. 1 y 2.

[26] Dilogía: *Amores* son el tema y el nombre mismo de las composiciones de la obra en la que nos encontramos.

3, 2

[A UNA HERMOSA MUJER, EN LAS CARRERAS]

«No estoy sentado aquí por mi afición [1]
a los nobles caballos. Sin embargo,
deseo que venza el favorito tuyo.
He venido buscando hablar contigo
y sentarme a tu lado, y que el amor
que inspiras no te sea desconocido.
Tú miras las carreras, y yo a ti.
Miremos ambos lo que nos agrada
y alimente sus ojos cada uno.

Oh, afortunado el conductor de carro
que sea tu favorito, pues ¿no tiene
la suerte de que tú te ocupes de él?
Ojalá la tuviera yo, que al punto
de sacar los corceles de la sacra
casilla de salida, iría ya
firme de pie, avanzando a toda marcha,
y aflojaría las riendas unas veces,
otras señalaría con el látigo

---

[1] Pocos casos mejores que éste para examinar la interrelación entre *Amores* y *Ars Amatoria*. En *Ars* 1, 135-162 (véase allí n. al v. 135), entre los consejos para conquistar a las mujeres, desarrolla el poeta los mismos motivos que en esta elegía, cuyo rasgo más interesante es la concesión —desde el primer momento— del discurso directo a la voz de un personaje, que sólo iremos identificando a medida que hable: cfr. n. 3c.

sus lomos y de pronto con la rueda
interior en las metas rozaría.[2]

Si en la carrera yo te divisara
me detendría y caerían de mis manos
las riendas sueltas.
¡Ah, pero qué poco
faltó para que Pélope cayera
por la lanza pisea derribado, [2b]
mientras mira tu rostro, Hipodamía!
De hecho él venció gracias a los favores
de su amada: venzamos así todos [3]
con los favores de nuestras señoras. [3b]
¿Por qué en vano te alejas? La línea
que traza los asientos nos obliga
a estar juntos: el circo
por ley de espacio tiene estas ventajas.
—Tú, sin embargo, el de su derecha,
aléjate de la muchacha: el roce

---

[2] La meta era un mojón que se hallaba en los extremos de la espina del circo y marcaba el punto en el que los caballos tenían que dar la vuelta.

[2b] «Lanza pisea»: lanza de Enómao, rey de Pisa (en la Élide) y padre de Hipodamía. Éste, en su intento de impedir que su hija se casara, retaba a los pretendientes a una carrera de carros. El vencedor podría llevarse la mano de la doncella, Pero a los vencidos —que fueron todos hasta que llegó Pélope— les cortaba la cabeza y luego la clavaba en la puerta de su casa. Pélope consiguió la victoria mediante una estratagema (puso clavijas de cera en las ruedas de Enómao).

La comparación implícita con dos personajes legendarios —que idealiza, esto es, visualiza, el momento imaginario en el que el auriga se detiene ante la belleza de la amada— cumple dos funciones: por un lado eleva conceptualmente a los dos protagonistas (a él, como héroe; a ella, por su belleza); por otro, demora narrativamente ese instante magnífico, al introducir otra historia que, sin embargo, no avanza, sino que repite —en una dimensión mítica— la primera. Cfr. el concepto de pausa narrativa en G. Genette, *Figures III*, Paris, 1972, págs. 134-135.

[3] Como Pélope, que en su estratagema contó con la complicidad de Hipodamía.

[3b] *Domina*, «señora, dueña»: cfr. *Am*. 2, 17 n. 1.

de tu costado a ella le molesta. [3c]
Y tú, que desde atrás estás mirándonos,
si tienes algo de vergüenza, encoge
tus piernas, y no aprietes con tu dura
rodilla sus espaldas.
Pero está
arrastrando tu manto por el suelo,
recógelo, te cuelga demasiado,
o mejor, mira, yo te lo levanto
con mis dedos.
Celoso eras, vestido
que unas piernas tan bellas ocultabas
para verlas tú más. Celoso eras.
Unas piernas así, las de la rauda
Atalanta, deseaba Milanión [4]
tenerlas bien sujetas con sus manos.
Así pintan los muslos de Diana
la de túnica corta, cuando sigue
a fuertes fieras —siendo ella más fuerte.
Yo ardí por éstas sin haberlas visto,
¿qué me va a suceder en su presencia?
Echas fuego en la hoguera, en el mar agua.
Sospecho a partir de ellas que igual puede
complacerme eso otro que se encuentra
bajo el leve vestido bien oculto.
Mas ¿quieres entretanto hacer venir
brisas ligeras que producirá

[3c] La servicialidad excesiva y las contradicciones en las que incurre (la cercanía de los asientos debe beneficiarle sólo a él) dentro de su lógica limitada y obsesiva nos ofrecen las claves del personaje que habla: retrato del conquistador experto y desenvuelto —trasunto en cierta medida del propio Ovidio—, que no por ello deja de estar caricaturizado, visto con ironía y distanciamiento. El seductor ha quedado reducido a su estereotipo, con las innegables ventajas didácticas que eso posee. Es el «ejercicio práctico» de los consejos que se dan en *Ars* 1, 135-162.

[4] Los amores de Atalanta y Milanión se cuentan en *Ars* 2, 185-192. El erotismo de las piernas de la heroína se trata en *Ars* 3, 775.

la tablilla agitada por mi mano?
¿O más bien este ardiente calor mío
es de mi sentimiento y no del aire,
y un amor de mujer está abrasando
mi corazón cautivo?
Mientras estoy hablando, se ha cubierto
de polvo fino tu vestido blanco.
Vete, vil polvo, de este níveo cuerpo.

Mas ya viene el cortejo:
concededle silencio y atención.
Llega el momento para los aplausos.
Viene el cortejo deslumbrante de oro.
Traen en primer lugar a la Victoria, [5]
desplegadas las alas; ven aquí
diosa, y haz que mi amor sea vencedor.
Aplaudid a Neptuno, los que tanta
confianza tenéis en las aguas.
No quiero nada con el mar. A mí
mi amada tierra me retiene preso. [6]
Aplaude tú, soldado, al Marte tuyo.
Yo aborrezco las armas. Me complace
la paz, y en plena paz surgió el amor.
Que favorezca Febo a los augures
y Febe a los que cazan[7]. Tú, Minerva,
vuelve hacia ti las manos artesanas.

---

[5] Al comienzo de los espectáculos circenses solía desfilar una procesión con estatuas de los dioses. Este verso inaugura una enumeración de dioses a los que se irán vinculando los oficios que están bajo su protección. Resulta así un catálogo de oficios (marinero, guerrero, augur, cazador,etc., que se contraponen al del amante: cfr. *Am.* 2, 10, n. 7) paralelo a otro de dioses, que el seductor irá descartando. Sólo le interesan la primera de estos dioses (la Victoria, asociada aquí al amante victorioso, cfr. *Am.* 2, 12, n. 1) y los últimos (los dioses del amor: Venus y Cupido, designado por un plural poético).

[6] Compárese este denuesto contra la navegación con *Am.* 2, 11, n. 1 y 2; 16, 15-18.

[7] Febo es Apolo, inspirador de adivinos (y de poetas). Febe es otro nombre de su hermana Diana, diosa de la caza.

Los que labráis el campo, levantaos
ante Ceres y el tierno Baco. Que honren [8]
los púgiles a Pólux, a Cástor el jinete. [9]
Yo a ti te aplaudo, delicada Venus,
y a los niños armados con el arco.
Presta tu asentimiento a mis propósitos,
diosa, y dale a mi dueña un sentir nuevo:
que deje que la quiera.
Sí, ha asentido
y ha mostrado su acuerdo con un gesto.
Te ruego que prometas tú también
lo mismo que la diosa ha prometido.
Con la venia de Venus voy a hablar:
tú serás diosa de más rango que ella. [10b]
Ante tantos testigos como aquí hay
y ante el cortejo de los dioses yo
te juro que tú siempre vas a ser
requerida por mí como mi dueña.
Mas te cuelgan las piernas; si te place
puedes meter la punta de los pies
entre la reja.
Ya saca el pretor
el mayor espectáculo sobre el circo vacío: Los
caballos de cuadriga
que salen de casillas igualadas.

Estoy viendo al que apoyas. Vencerá
tu favorito. Incluso los caballos
parece que conocen tus deseos.
Ha girado en la meta, ay de mí,
con una curva demasiado abierta.
¿Qué haces? El de atrás se te ha acercado
rozándote con su eje. ¿Y tú qué haces,

[8] Ceres: cfr. *Am.* 3, 10. Sobre Baco, n. a *Ars* 1, 565.

[9] Cfr. sobre estos gemelos *Am.* 2, 11, n. 10. Pólux destacaba como púgil y Cástor como jinete.

[10b] Cfr. sobre la divinización de la amada *Am.* 2, 16 n. 18.

desgraciado? Estás desperdiciando
los propicios deseos de la muchacha.
Tira con mano firme de la rienda
izquierda, te lo ruego.
Hemos dado a un inútil nuestro apoyo.
Mas, llamadlos, quirites, nuevamente,
y dad por todas partes la señal
agitando las togas. Fíjate,
nuevamente los llaman. Y, para que al moverse
no alborote la toga tus cabellos,
puedes tú resguardar
la cabeza bien dentro en mi regazo.
Ya dejan otra vez el paso libre
las puertas, al abrirse las casillas,
va en un vuelo el tropel multicolor. [10]
Vence esta vez al menos y álzate
sobre el espacio que ante ti se abre.
Haz que se vean cumplidos mis deseos,
los de mi dueña. Sí, ya están cumplidos
los deseos de mi dueña y los míos.
Él se ha llevado ya la palma, ahora [11]
yo he de lograr la mía.»
Se ha reído ella
y algo me ha prometido con sus ojos
expresivos:
«Aquí basta con eso.
Lo demás dámelo en otro lugar». [12]

[10] La yuxtaposición y la inusual situación del verbo —*euolat*— al principio de la frase subrayan la ligereza de lo que se describe. *Discolor*, «multicolor»: se refiere a los distintos colores que adoptaban para su vestimenta los aurigas.

[11] La palma era el emblema de la victoria.

[12] *Cetera:* «lo demás, el resto»: compárese con *Am.* 1, 5, 25, donde aparece con igual significación.

3, 3

[SE QUEJA DEL PERJURIO DE SU AMADA]

Ve y cree en la existencia de los dioses:
tras jurarme ser fiel, me ha traicionado, [1]
y aquel semblante hermoso [2]
que tenía anteriormente, permanece.
Tan largos como eran sus cabellos
cuando aún no era perjura, son ahora,
después de que ha ofendido a las deidades.
Blanca era antes, fundiendo su blancura
con rosado rubor: ahora en su níveo
rostro se halla el rubor resplandeciente. [3]
Pequeño era su pie: reducidísima
sigue siendo la forma de su pie.
Alta y hermosa era: alta y hermosa sigue.

---

[1] El perjurio de los enamorados es frecuente en la elegía. Compárese con *Am.* 2, 7, 25-28 y 2, 8, nn. 6, 7 y 8. Voces y perspectivas distintas para el tratamiento de un mismo motivo.

[2] Entre los versos 2-10, con el pretexto del perjurio se presenta una hermosa *descriptio personae* en la que Ovidio ofrecerá su modelo de belleza femenina.

[3] Aliteraciones, juegos etimológicos, *uariatio,* paralelismo: expresividad fónica y semántica para un pasaje de excepcional riqueza visual: *candida, candorem roseo suffusa rubore, /ante fuit: niveo lucet in ore rubor.* Rasgos similares se aprecian en los versos que siguen, encaminado todo ello a describir la hermosura no alterada de la perjura (a pesar de que se esperaría algún castigo divino). El tópico descriptivo es el de la blancura de piel combinada con el color sonrosado en la cara, que tanto éxito tendrá en las literaturas románicas (pensemos, por ejemplo, en el soneto de Garcilaso *En tanto que de rosa y azucena).*

Ojos vivos tenía: despiden rayos
lo mismo que una estrella aquellos ojos
por los cuales la pérfida ha jurado
mintiéndome a menudo. En verdad
a las mujeres los eternos dioses
les permiten jurar en falso, y tiene
algún poder divino la hermosura. [4]

Recuerdo que hace poco
juró ella por sus ojos y los míos:
y fue después a mí a quien le dolieron. [5]
Decidme, dioses: si ella
os había engañado impunemente,
¿por qué padecí yo
los castigos que había otra merecido?
(Mas tampoco tenéis motivo para odiar [6]
a esa doncella, la hija de Cefeo,
obligada a morir por culpa de
su madre desgraciadamente hermosa.) [7]
¿No os basta el haber sido para mí

---

[4] *Sententia* de resonancias platónicas, que, con el tono un tanto frívolo que preside el poema, cierra esta primera parte. «Poder divino» es la traducción de *numen* (también más abajo, en el verso 43).

[5] Además del sentido inmediato, ¿metáfora por el llanto?

[6] El cambio del verbo al presente recoge la intemporalidad del mito. Andrómeda, hija de Cefeo y Casiopea, reyes de Etiopía. Casiopea osó rivalizar con las diosas (las Nereidas, o incluso Hera) en belleza. Un monstruo fue enviado como castigo divino. Para aplacarlo, hubo que ofrecerle a Andrómeda como víctima, atada a una roca. Sólo la llegada de Perseo, que mató al monstruo, pudo salvar a la joven, que se casó con el héroe.

[7] «Desgraciadamente hermosa». El punto de vista es el de Andrómeda: para desgracia de ésta su propia madre es hermosa. La comparación es desproporcionada: una relación hombre/ mujer es comparada con otra entre hija/ madre: Andrómeda estuvo a punto de sufrir la muerte (como Ovidio sufrió el dolor de ojos) por culpa de su madre Casiopea (correlato, por su hermosura, de la amada). Desproporcionada también por hiperbólica (muerte/dolor de ojos). Pero eficaz: el mito le permite exagerar su dolor físico y la injusticia padecida. Describir mejor, en definitiva.

testigos sin ningún peso, y que ella
sin castigo se ría de los dioses,
burlados a la misma vez que yo?
¿Para que otra redima sus perjurios
castigándome a mí, seré la víctima
yo, el engañado, de la engañadora? [8]

O dios es sólo un nombre sin objeto,
al que en vano se teme, y que conmueve
por credulidad necia a las personas,
o, si existe algún dios, de las muchachas
delicadas está él enamorado:
en efecto, dispone que sólo ellas
puedan hacerlo todo.

Contra nosotros Marte su mortífera [9]
espada se echa al cinto.
Nos ataca la lanza que la invicta
mano de Palas lleva. [10]
Apuntando a nosotros los flexibles
arcos de Apolo en curva son tensados. [10b]
Contra nosotros tiene
la alta diestra de Júpiter el rayo.
Cuando son ultrajados, los celestes
dioses, tienen miedo de herir

---

[8] Figura etimológica: *uictima deceptus decipientis ero?* La contraposición entre los dos participios del mismo verbo, pasivo —él— y activo —ella—, resume a a la perfección la línea argumental del poema con respecto a la cuestión del engaño.

[9] En antítesis con la benevolencia que muestran hacia las mujeres, se inicia un catálogo de comportamientos hostiles de los dioses hacia los varones. Anáforas (*nobis, nos, nobis, in nos),* paralelismos y variaciones organizan la secuencia.

[10] Palas Atenea: véase nota a *Ars* 1, 692.

[10b] El arco (aquí un plural poético) era atributo de Apolo, al igual que de su hermana Diana. Cfr. nota a *Am.* 3, 12, 31).

a las mujeres bellas, y además
temen por las que no los han temido. [11]

¿Y alguno se preocupa todavía
de llevar pío incienso a los altares?
En verdad los varones
deberían tener más dignidad.

Dispara con el fuego suyo Júpiter
a bosques sacros, y a las fortalezas,
y prohíbe que los dardos que ha lanzado
hieran a las perjuras. ¡Hubo tantas
que merecieron que él las golpeara,
y se abrasó la infortunada Sémele! [12]
Así encontró el castigo a sus servicios; [13]
(pero, en caso de haberse ella escondido,
cuando iba a venir su enamorado,
no habría tenido que cumplir con Baco
su padre las funciones de una madre). [14]

---

[11] La figura etimológica *quae se non timuere, timent*, sirve para reflejar unas relaciones en las que la reciprocidad es desequilibrada. Así lo muestran los matices distintos del verbo: [*di*] *timuere* [*illis*] *quae*... sería un uso intransitivo: «temer por, preocuparse por». La actitud de las mujeres hacia los dioses está expresada por el uso transitivo *se non timuere* «no los han respetado o temido».

[12] Júpiter con su rayo representó previamente el grado más alto de los ataques a los varones. El mismo dios, y también por su carácter fulminante, se encuentra en este *exemplum* de la injusticia divina con las mujeres: el único delito de Sémele fue que pidió ver a Júpiter en su esplendor. El dios, que le había prometido cumplir lo que le pidiese, se vio obligado a mostrarse con sus rayos y la abrasó. Este deseo le había sido propuesto a Sémele por Hera, celosa de esos amores, que habían engendrado a Dioniso (Baco). La gestación de Dioniso, interrumpida por la muerte de Sémele, se completó en un muslo de Júpiter.

[13] El sentido presenta una contradicción lógica, casi un oxímoron retórico entre *officio /poena* «servicios/castigo» que recoge lo absurdo de la muerte de Sémele.

[14] Cfr. más arriba n. 12.

¿Por qué me estoy quejando
y lanzo a todo el cielo mis reproches?
Los dioses también tienen unos ojos,
los dioses también tienen corazón. [15]
Si fuera un dios yo mismo, permitido
sin delito estaría que burlara
mi divino poder una mujer
con mentirosa boca, y hasta yo
juraría que habían hecho esas mujeres
un juramento cierto, y no dirían [16]
de mí que era uno de los dioses crueles.

Tú, sin embargo, con mayor mesura
usa el don que te han hecho, o por lo menos
deja que estén en paz, mujer, mis ojos. [17]

---

[15] Anáfora, paralelismo y variación: *di quoque habent oculos, di quoque pectus habent,* para expresar las semejanzas de los dioses con los hombres.

[16] Aliteración en */r/: ipse ego iurarem uerum iurasse puellas* que sumada a la figura etimológica con el verbo *iurare* reproduce la complejidad lógica y psicológica de esas relaciones hipotéticas.

[17] El tono frívolo del poema concluye retornando al motivo del comienzo: el dolor de ojos. El poeta acepta su derrota en la cuestión mayor: el poder de la hermosura femenina y su dominio sobre los dioses —incluso sobre él mismo, si fuera dios—, con relación al perjurio. Sólo le queda la cuestión menor: el problema concreto de sus ojos. Una pirueta similar se da al final de *Am.* 3, 8.

3, 4

[Implacable marido, nada logras]

Implacable marido, nada logras [1]
poniéndole un guardián a esa tierna muchacha.
Debe cada mujer ser custodiada
por su propio carácter. Si es alguna
fiel cuando nada teme, esa sí es fiel.
Mas, la que no lo hace
porque no le es posible, ésa lo hace.
Por muy bien que vigiles tú su cuerpo,
adúltera es la mente, y no es posible
tenerla custodiada, si no quiere.
Tampoco puedes vigilar su cuerpo,
aunque le cierres todos los accesos:
Con todos los accesos
cerrados, el adúltero entrará.
La que tiene a su alcance ser infiel
es infiel menos veces, pues la propia
libertad debilita las semillas
de su delirio. Deja, créeme,
de provocar los vicios impidiéndolos.
Mejor los vencerás con tolerancia.
Hace poco yo he visto que un caballo
que se oponía a las riendas tercamente
y rechazaba el freno de su boca,

---

[1] Lo que aquí se presenta como discurso convencional (ruegos a un marido inflexible) ha sido tratado en *Am.* 2, 19 con tono irónico y paródico (véase allí la n. 1). Está presente también la ironía en *Ars* 2, 535-560, donde se recomienda lo mismo que aquí.

corría como un rayo. Y se detuvo
en cuanto notó sueltas las correas,
y que caían las riendas flojamente
encima de sus crines desplegadas.
Siempre estamos buscando lo prohibido
y deseamos lo que se nos niega: [2]
de la misma manera que el enfermo
está ansioso del agua que le prohíben.
Cien ojos en la frente tenía Argos,
cien por la nuca, y el Amor él solo
los burló en repetidas ocasiones. [3]
Dánae, que en aquel cuarto invulnerable
—hecho de hierro y roca— entró doncella,
acabó siendo madre. [4]

---

[2] Este verso fue utilizado por Erasmo y Rabelais para defender una moral sin prohibiciones (cfr. Introducción, «Perduración...» y Chomarat, J., «Un vers d'Ovide chez Erasme et Rabelais», *Colloque... o. c*, págs. 276-280). En una construcción típicamente ovidiana, tras el símil (presentado en forma de *exemplum*) en el que se establece un correlato entre la mujer y el caballo, viene una *sententia* que enuncia un principio general del comportamiento humano (cfr. *Am.* 2, 19, 35-36). Seguirá una serie de *exempla* tomados de la mitología. Todo este aparato argumental es necesario porque el consejo que se da —tolerar la infidelidad— contraviene flagrantemente la moral convencional: compárese con *Ars* 2, 535-560.

[3] (Cfr. *Am.* 2, 2, n. 10). Aunque hay discrepancias sobre el número de ojos del monstruo, pueden ser cien en total: al ir recorriendo el punto de vista la cabeza de Argos, se nos vuelven a presentar como cien cuando se describe su nuca. Cien, además —cfr. *Am.* 2, 4— es un número simbólico: cien = "muchos" se opone a *unus* = "el Amor él solo". Es éste un curioso caso de perspectiva narrativa: aunque Júpiter burlara la vigilancia sólo una vez, el narrador adopta el punto de vista (los cien puntos de vista) del vigilante y considera que fue engañado repetidas veces, porque eran muchos los ojos con que la custodiaba. Lo que sucede una vez en la historia, se contabiliza cien veces en el relato. Así lo sostiene Kenney en su edición, siguiendo a Clausen, para defender la lectura que ofrecen los códices (*«saepe», quod plurimi erant oculi*), frente a la conjetura *nempe* de Bentleius.

[4] Dánae, hija de Acrisio, que la tenía encerrada en una torre, recibió a Júpiter que la fecundó en forma de lluvia de oro, tal como la muestra el célebre cuadro de Tiziano. Fruto de la unión fue Perseo. Compárese con *Ars* 3, 631.

Se mantuvo Penélope incorrupta
entremedias de tantos pretendientes,
a pesar de que no tenía guardián. [5]
Lo que está sometido a vigilancia
más lo deseamos, y ese mismo anhelo
es el que atrae al ladrón.
Pocos aman lo que otro les permite.
Ella no los atrae por sus facciones,
sino por el amor de su marido:
creen que hay un no sé qué que te ha atrapado.
La que está vigilada por su esposo
no acaba siendo honesta,
sino adúltera objeto de deseos:
el propio miedo da
más gratificaciones que ese cuerpo.
Aunque ello te cause indignación,
es el placer prohibido el que nos gusta:
agrada solamente la que puede
decirnos: "tengo miedo".
Y tampoco hay derecho a vigilar
a una muchacha que ha nacido libre. [6]
Que ese temor coaccione
los cuerpos de personas extranjeras.
¿Es que ella va a ser fiel para que pueda
afirmar el guardián: "es obra mía"
y para que se elogie así al esclavo? [7]
Es rústico en exceso el que se ofende
porque haya sido adúltera su esposa,
y no conoce suficientemente
las costumbres de la Urbe, [8]

---

[5] Penélope: véase *Am.* 1, 8, n. 20.

[6] Subversión de otro concepto fundamental en la civilización romana: el derecho, *ius*. Alegando que se trata de una mujer nacida libre, pretende el poeta que no sea sometida a vigilancia. El verso siguiente confirma la argumentación: la vigilancia es una infamia para esclavas, propia de los que no son ciudadanos romanos.

[7] Al guardián.

[8] Sobre *urbanitas* véase *Am.* 2, 8, n. 1.

donde ni aun los vástagos de Marte
—Rómulo el hijo de Ilia, y el hijo de Ilia, Remo— [9]
nacieron sin que hubiera en ello culpa.
¿Para qué querías tú una mujer bella,
si sólo te gustaba si era fiel?
En modo alguno pueden darse juntas
esas dos cualidades.
Si eres listo, [10]
muéstrate géneroso con tu dueña,
deja el rostro severo, no defiendas
los derechos de un rígido marido,
y los amigos que te dé tu esposa
(te dará muchos) tú cultívalos:
obtendrás así grandes simpatías
con un mínimo esfuerzo; así podrás
ir siempre a los banquetes de los jóvenes,
y ver muchos regalos en tu casa
que tú no le habrás hecho. [11]

---

[9] Ilia, que debía conservar la virginidad en su calidad de vestal, fue violada por Marte. Fruto de esa unión fueron Rómulo y Remo. Véase *Am.* 3, 6, v. 45-50 y ss., y n. 15 de ese poema.

[10] *Si sapis* consituye una expresión casi especializada en el *Ars Amatoria*. Equivale a decir: "si eres experto en el amor" y representa el modelo del marido urbano, educado y tolerante que se propone a lo largo del tratado. Véanse nn. a *Ars* 2, 552-4.

[11] *Sic poteris iuuenum conuiuia inire / et, quae non dederis, multa uidere domi.* Aunque entiendo, siguiendo a Bornecque, que *multa* es [dar] «muchos regalos», también me parece razonable la interpretación de Chomarat: [dar] «muchos banquetes» (la expresión *dare conuiuia* es plenamente clásica): «y podrás ver en tu casa muchos banquetes que tú no habrás tenido que organizar». Es decir, la esposa, más joven, es la que los organiza y la que hace posible que vengan a casa personas jóvenes, y que esos mismos lo inviten a él (Chomarat, J., *art. cit.*, pág. 274, n. 2).

3, 5

[Un sueño que presagia desamor] [1]

«De noche era, y el sueño había cerrado
mis ojos fatigados. Aterraron
mi espíritu visiones como éstas:

Al pie de una colina soleada
había un bosque sagrado pobladísimo
de encinas, y en sus ramas
estaban escondidas muchas aves.
Debajo de él se hallaba
un terreno muy verde por efecto
de un prado que la grama recubría,
mojado por las gotas
de un agua suavemente rumorosa. [2]

Yo evitaba el calor abrasador
debajo de las frondas de los árboles,
pero bajo la fronda arbórea hacía
calor abrasador del mismo modo.
Hete aquí que aparece
—buscando aquellas hierbas que se hallaban
entre flores variadas confundidas—
ante mis ojos una vaca blanca
más blanca que las nieves

[1] La autenticidad de esta elegía ha despertado las dudas de los editores. Kenney la considera una interpolación. De acuerdo con ello, los demás poemas del libro deberían ver alterada su numeración.

[2] El *locus amoenus*: véase *Am.* 3, 1, n. 2.

cuando están recién caídas y el transcurso
del tiempo todavía
no las ha convertido en aguas líquidas,
más blanca que la leche que aún exhibe
su albura entre el fragor de las espumas
y acaba de dejar seca a la oveja. [3]

Había un toro, compañero de ella,
—su marido feliz— y se tendió
junto a su cónyuge en el blando suelo. [4]
Mientras tumbado estaba y lentamente
rumiaba hierbas por segunda vez
y comía nuevamente el alimento
que antes había comido, [5]
me pareció que había reclinado
su cabeza cornígera en el suelo,
porque las fuerzas para sostenerla
se las había arrebatado el sueño. [6]

Llegó allí una corneja, deslizándose
con sus alas ligeras por los aires
y sobre el verde suelo
se posó, gorjeando.

---

[3] Los dos símiles, como es sabido, detienen el tiempo del relato: se siguen contando hechos aparentemente, pero en la historia no sucede nada nuevo. Aparte de insistir en cualidades eminentemente visuales —asistimos a una visión— y en el color blanco —que tendrá una funcionalidad narrativa—, contribuyen a configuar la temporalidad lenta e irreal del sueño.

[4] Conservo los términos pertenecientes al mundo humano *maritus*, *coniuge* —aunque este último pueda aplicarse sin dificultad a una vaca, cfr. *Am*. 2, 12, n. 10— porque creo que, sin llegar a ser una anticipación narrativa, sí constituyen un indicio de lo que va a suceder.

[5] Polisíndeton y acumulación de procedimientos que evocan la reiteración y la lentitud, con efectos similares a los de los símiles previos. Este verso 18 es alabado por Servio *(auctus)*, quien lo atribuye a Ovidio en su comentario a *Ecg*. 6, 54.

[6] Aquí está una de las claves de semejanza: el toro se duerme porque el sueño lo deja sin fuerzas *somno uires adimente ferendi* en construcción muy similar a la de su correlato humano —el poeta— en el verso 1: *somnus lassos submisit ocellos*.

Tres veces atacó con su atrevido
pico el níveo pecho de la vaca,
y se llevó en la boca albos mechones.
Ella, tras largas dudas,
aquel lugar abandonó y al toro. [7]
Pero había en el pecho de la vaca
un negro moratón. Y cuando vió
que a lo lejos pastaban unos toros
(¡pastaban unos toros a lo lejos!), [8]
hacia allí se lanzó y se unió al rebaño.
Buscó tierra de hierba más fecunda. .

Dime pues, seas quien seas,
intérprete de imágenes nocturnas,
qué es lo que estas visiones significan,
si algo de cierto tienen».
Eso dije. [9]
Esto dijo el intérprete de imágenes nocturnas,
sopesando en su ánimo una a una sus palabras:

«Aquel calor abrasador que tú
querías evitar bajo las hojas
que se agitaban, era el del amor.

[7] No es un zeugma muy ortodoxo, pero no cabe duda que tiene implicaciones distintas abandonar el lugar que abandonar al toro (compárese con *Am.* 1, 7, 15-16, n. 6): el efecto que tiene es llamar la atención sobre este último abandono.

[8] El verso 26 *utque procul uidit carpentes pabula tauros* ofrece el punto de vista de la vaca. El 27, que es una repetición casi literal, supone de hecho algo más que una reiteración: se trata, a mi juicio, de un caso de estilo indirecto libre que permite al narrador introducirse en los «sentimientos» del animal y mostrar sus reacciones (acordes con el verso 30 y con la interpretación que en el 44 se hará). De acuerdo con esta lectura, he introducido los signos de exclamación que no se encuentran en la edición de Kenney. Sin la exclamación el verso queda en una constatación del narrador cuya información narrativa y poética es redundante.

[9] Sorpresa en la situación narrativa. El destinatario de la narración no es el lector, como aparentemente era hasta ahora, sino un intérprete de sueños. Similar efecto en *Am.* 3, 2, 83.

Es tu amada la vaca:
propio es ese color para tu amada. [10]
Tú eras el amante,
un toro, al ser la vaca tu pareja. [11]
Que le atacase la corneja el pecho
con su aguzado pico, significa
que una vieja alcahueta
cambiará el sentimiento de tu dueña.[12]
Que tras dudarlo mucho, abandonase
la vaca al toro que era su pareja,
quiere decir que ella
frío te dejará en tu lecho solo. [13]
El moratón y las señales negras
del pecho que se había dado la vuelta
indican que no está su corazón
libre de mancha de infidelidad». [14]

Eso dijo el intérprete.
Huyó la sangre de mi rostro helado
y surgió ante mis ojos honda noche.

---

[10] La blancura formaba parte del retrato literario de la *puella.*: véase *Am.* 3, 4, 5-6, n. 3.

[11] Ya el sueño común (un sueño dentro del otro) había sugerido las semejanzas (cfr. n. 6). También cobran sentido ahora los términos propios del mundo humano aplicados a los animales, (marido, esposa) e incluso la focalización interna que —según mi interpretación— permitió reflejar los «pensamientos» de la vaca.

[12] Sobre la figura de la vieja alcahueta y la antipatía que por ese personaje siente Ovidio, véase el rico retrato que del arquetipo se hace en *Am.* 1, 8: en los versos 57-64 la vieja aconseja a la amada de Ovidio que deje al poeta y se entregue a otro.

[13] *Frigidus in uiduo... toro* «frío en tu lecho viudo». ¿Enálage: «viudo en tu lecho frío»? Cfr. *Ars* 3, 70.

[14] El intérprete de sueños utiliza en sus revelaciones dos anfibologías que le permiten conectar el lenguaje figurado con el directo: *auerso* referido al pecho quiere tanto decir «que se había dado la vuelta» como «adverso, de sentir contrario». *Labe,* como el español «mancha» es tanto «mancha física» como «tacha, defecto moral». La lítote de esta última expresión («no está libre de...») pretende atenuar lo que se dice (conocidas son las antipatías que los intérpretes y adivinos se granjeaban en el mundo antiguo). Infidelidades de la amada se narran en *Am.* 2, 5; 3, 3.

3, 6

[A UN RÍO QUE SE INTERPONE EN SU CAMINO]

Río que tienes cubiertas
de cañas tus orillas pantanosas,
con mi prisa me encamino hacia mi dueña:
detén tus aguas momentáneamente. [1]
No tienes puentes ni tampoco barca
cóncava, que aun sin golpes de remero,
me llevara tan sólo con la ayuda
de una soga tendida a la otra orilla.
Antes eras pequeño, lo recuerdo,
y no sentí temor de atravesarte:
el agua tuya, por lo más profundo,
apenas me llegaba a los tobillos.
Corres ahora gracias a las nieves
derretidas que caen del monte próximo,
y revuelves tus aguas abundantes
en remolino horrible. ¿De qué sirve

---

[1] El apóstrofe inicial marca la pertenencia del poema al ámbito temático y compositivo del *paraklausithyron* (cfr. *Am.* 1, 6, n. 1), con interesantes innovaciones: el destinatario de los ruegos no es la puerta, ni el portero, sino un río, que se nos presenta personalizado. Como precedentes se encuentran dos pasajes de Téocrito: el discurso que dirige el Cíclope al mar (porque le impide ver a su amada, que vive dentro de él) en el *Idilio* 11, y el dirigido en similares circunstancias por un cabrero a una cueva en el *Idilio* 3. Para la comprensión del poema se ha de tener presente que la mitología antigua imaginaba los ríos como divinidades masculinas: barbados, dotados incluso de cuernos e integrados en la cosmognía de la naturaleza: todos eran hijos del Océano y de Tetis. Suelen tener amores con ninfas y Nereidas, divinidades menores de las aguas.

haberme apresurado, para qué
haber dado al reposo poco tiempo,
para qué haber unido el día a la noche,
si a pesar de ello aquí he de detenerme,
si no me hace posible medio alguno
pisar con el pie mío la otra orilla?
Ahora anhelo las alas
que tuvo el héroe, vástago de Dánae,
cuando con él llevaba esa cabeza
erizada de sierpes horrorosas. [2]
Ahora anhelo yo el carro desde el cual
las semillas de Ceres se lanzaron
por vez primera sobre el suelo inculto. [3]
Pero hablo de sucesos prodigiosos,
fabulaciones de los viejos poetas. [4]
No las conoció nunca ningún día
ni las conocerá.
Mejor será que tú, río desbordado
de las orillas que te contenían,
(y ojalá puedas fluir eternamente) [5]
discurras por tu cauce.
Créeme, torrente, no serás capaz
de soportar el odio,
si se cuenta que yo, un enamorado,
fui por ti retenido.

---

[2] Perseo, hijo de Dánae y Zeus (cfr. *Am.* 3, 4, n. 4), cortó la cabeza de la Gorgona Medusa (erizada de serpientes). El héroe había recibido como regalo unas sandalias aladas.

[3] Ceres (Démeter) regaló a Triptólemo un carro tirado por dragones alados para que desde él sembrase el trigo por el mundo (véase *Am.* 3, 10, especialmente v. 11).

[4] *Prodigiosa,* y, sobre todo, *mendacia,* «fabulaciones», son términos de discurso que definen las alusiones precedentes como ficción: *fabula*, mito. Asociadas a los antiguos poetas (aquí, como otras veces, negativamente connotados, cfr. *Ars* 2, 4, n. 2), el poeta retorna a la realidad, a la verdad del discurso que pretende cambiar la conducta del río.

[5] *Captatio beneuolentiae* inicial (la construcción es semejante a la de *Am.* 1, 6, vv. 1, 15 y 25)

Los ríos deberían ayudar
en su amor a los jóvenes. Los ríos
también sintieron qué era el amor. [6]

Del Ínaco se cuenta
que por culpa de Melia la bitinia
pálido discurría
y que en su helado cauce hervía de amor. [7]
Troya no había sufrido aún el asedio
de los dos lustros, Janto,
cuando apresó Neera tu mirada. [8]
¿Qué más? ¿No obligó a Alfeo
su firme amor por la doncella arcadia
a discurrir por tierras alejadas? [9]
También dicen, Peneo, que tú ocultaste
a Creúsa en las tierras de los ptíos,
cuando ya estaba prometida a Juto. [10]

---

[6] La afirmación genérica da paso a un catálogo de amores de los ríos, algunos mencionados únicamente en este poema. Un alarde de erudición mitológica acorde con las fórmulas poéticas alejandrinas.

[7] Melia (natural de Bitinia, en Asia Menor) era hija del Océano y casó con el Ínaco, río de la Argólide, con el que tuvo tres hijos.

[8] Neera es una de las Nereidas (cfr. *Am.* 2, 11, 34-36, n. 13) de la que se enamoró Janto, que es otro nombre del Escamandro, el río de la llanura de Troya.

[9] Alfeo es el dios-río que fluye entre la Arcadia y la Élide. Cuando la ninfa Aretusa («la doncella arcadia», compañera de Ártemis) se bañaba en sus aguas, el río se enamoró de ella. Con ayuda de Ártemis (pues, como ella, despreciaba el amor de los varones) Aretusa huyó a la pequeña isla de Ortigia, situada en el puerto de Siracusa, donde fue convertida en fuente. El río hubo de seguirla fluyendo bajo las aguas submarinas. Las versiones difieren sobre si al fin logró o no unir sus aguas a las de su amada. La leyenda, creada por los alejandrinos, pretende explicar la homonimia entre dos fuentes, una de la Élide y otra de Sicilia. Otras variantes consideran que «la doncella arcadia» es la propia Ártemis.

[10] En esta Creúsa parecen confundirse dos mujeres del mismo nombre: una Náyade (ninfa de las fuentes) que tuvo amores con Peneo (el dios-río de Tesalia), y la hija del ateniense Erecteo, que estuvo casada con Juto (hijo de Helén, progenitor de los griegos). Los ptíos son los habitantes de Ptía, en Tesalia.

¿Qué contaré de Asopo, al que sedujo
Tebe, la que de Marte provenía, [11]
Tebe, que sería madre de cinco hijas?
Si ahora te pregunto dónde están
tus cuernos, Aqueloo, te quejarás
de que te los rompió la airada mano de Hércules.
No valió tanto Calidón, ni tanto
valió Etolia entera, pero sí
Deyanira, ella sola, valió tanto. [12]
Aquel Nilo abundante, que por siete
bocas fluye al final y tiene oculto
tan bien el nacimiento de tanta agua,
cuentan que fue incapaz de dominar
entre sus remolinos
la llama que brotó en él por Evante, [13]
hija de Asopo. Para que le fuera
posible abrazar seco a la Salmónida,
Enipeo ordenó al agua retirarse:
se retiró, según la orden, el agua. [14]

---

[11] Tebe es la ninfa epónima de la ciudad de Tebas, en Beocia. Aquí aparece como esposa del Asopo, dios-río de esa región, aunque habitualmente se la considera su hija. El epíteto *Martia*, «la que de Marte provenía», parece aplicado más a la ciudad de Tebas que a su ninfa. Tebas fue fundada por cinco hombres que nacieron de los dientes de un dragón consagrado a Marte (cfr. *Am.* 3, 12, 35, n. 16).

[12] Aqueloo es el dios-río de Etolia, y el mayor de Grecia. Luchó con Heracles (Hércules) por el amor de Deyanira, hija del rey de Calidón, en Etolia. Aqueloo tomó forma de toro, pero Heracles lo venció arrancándole un cuerno. Ése (u otro, —de la cabra Amaltea— regalado por el río a Heracles) es el cuerno de la abundancia. A esta referencia iconográfica (los ríos además eran generalmente figurados con cuernos), se suma otra conceptual, pues los cuernos eran atributo de fuerza y decisión.

[13] El Nilo aparece acompañado de dos menciones tópicas: las siete bocas por las que entra al mar (cfr. *Am.* 2, 13, 9-10) y el secreto del lugar en el que nace. Esta Evante (quizá Evadne) es hija del río Asopo, nombrado más arriba. Sólo Ovidio habla del amor que despertó en el Nilo.

[14] La Salmónida es Tiro, hija de Salmoneo, rey de la Élide, en el Peloponeso. Amaba con pasión de Enipeo, río afluente del Peneo (citado en el v. 31), que no le correspondía. Posidón, que sí la amaba, adoptó la figura del Enipeo para unirse a ella.

Y no te omito a ti, que transcurriendo
por huecas rocas, productor de frutos,
riegas los campos de la argiva Tíbur, [15]
y a quien Ilia gustó, aunque presentaba [16]
un aspecto terrible, descuidada,
dañados por sus uñas sus cabellos.
dañadas por sus uñas sus mejillas.
Vagaba ella, contando entre gemidos
el crimen de su tío y el delito de Marte,
descalza por parajes solitarios.
Desde sus raudas ondas la vio el Anio
de noble alma, y alzó su ronca voz
desde el medio del agua y así dijo:
«¿Por qué angustiada pisas mis orillas
Ilia, tú que desciendes de Laomedonte de Ida? [17]
¿Dónde ha ido tu aderezo? ¿Por qué vagas
sola y no hay cinta blanca que sujete [18]
tus cabellos, atándolos? ¿Por qué

---

[15] Perífrasis para nombrar al río Anio, un afluente del Tíber. Tíbur era una ciudad del Lacio, hoy Tívoli. Era «argiva» porque se decía fundada por Tiburto, Coras y Catilo, hijos de Anfiarao, rey de Argos.

[16] Ilia es otro nombre de Rea Silvia, hija de Númitor, rey de Alba Longa. Amulio, hermano de éste, lo destronó y condenó a Ilia a ser Vestal por miedo a que, si tenía hijos, éstos pudieran destronarlo. A pesar de esta precaución, fue violada por Marte, y quedó embarazada de los gemelos Rómulo y Remo (véase la posibilidad de su aborto en *Am.* 2, 14, 17-18). Enterado Amulio de su embarazo, la expulsó de la ciudad. Esa historia previa constituye «el crimen de su tío y el delito de Marte».

[17] Laomedonte es uno de los primeros reyes de Troya (nombrada por su monte Ida), hijo de Ilo. De otro hijo de Ilo (hermano pues de Laomedonte) descendía Eneas, del que a su vez descendía Ilia. Es una referencia indirecta al origen troyano de la joven, atestiguado por su propio nombre (Troya se denomina también Ilión). En definitiva, las complicadas filiaciones se orientan a la fundación de Roma, pues ella es el vínculo entre Eneas y los gemelos Rómulo y Remo.

[18] Insignia de la virginidad, y especialmente de la de las Vestales. Al ser violada, Ilia ha perdido la virginidad y el carácer de sacerdotisa Vestal, condiciones ambas representadas por la cinta blanca de los cabellos: véase *Ars* 1, 31.

lloras y con las lágrimas destrozas [19]
esos húmedos ojos y con mano
insensata golpeas tu pecho abierto?
El que en tu tierno rostro vea las lágrimas
indiferentemente, tiene piedras
y hierro vivo dentro de su pecho.
Ilia, pierde tu miedo: mi palacio
se abrirá para ti y te honrarán los ríos.
Ilia, pierde tu miedo. Tú serás
la señora de cien o de más ninfas,
pues hay cien o más ninfas en mis aguas.
No me desprecies, vástago de Troya, [20]
sólo eso te suplico.
Obtendrás más regalos que promesas».

Así habló. Ella, clavando su mirada
con modestia en el suelo, en pleno llanto
se rociaba con tibia lluvia el seno.
Tres veces intentó la huida y tres veces [21]
junto a las hondas aguas se quedó,
por culpa de que el miedo
sin fuerzas la dejó para correr.
Pero, tras la tardanza, desgarrándose
el cabello con dedos enemigos,
con boca estremecida pronunció
estas indecorosas expresiones:

«¡Ojalá hubiesen sido recogidos mis huesos
y puestos en la tumba de mis padres,
cuando aún era posible

[19] En *Ars* 1, 129 se produce idéntico final de hexámetro, en el rapto de las Sabinas. El episodio de Ilia presenta además grandes semejanzas constructivas con la descripción de Ariadna abandonada y con el discurso que le dirige Baco *Ars* 1, 529-564 (el cabello alborotado, los golpes en el pecho —signos ambos de dolor—, la invitación a que abandone el miedo...).

[20] Ya antes ha apelado a la ascendencia troyana de la princesa.

[21] Fórmula narrativa similar a *Ars* 1, 552.

como huesos de virgen recogerlos!
¿Por qué yo, una Vestal hace bien poco,
recibo la propuesta de nupciales antorchas,
yo, infame y de quien deben
los hogares ilíacos renegar? [22]
¿Por qué me paro y al instante soy
por los dedos del pueblo señalada
como adúltera? Quédese sin rostro
que marcar la vergüenza difamada.» [23]

Eso fue lo que dijo; por delante
de sus ojos hinchados echó la vestidura
y de ese modo se tiró, perdiéndose,
a las rápidas aguas. Y se cuenta
que el río escurridizo la sostuvo
poniéndole las manos en los pechos, [24]
y le dio los derechos de un lecho compartido.

Lo esperable es que tú también te hayas [25]

---

[22] Dos fuegos metonímicos: las antorchas, por el matrimonio; los hogares ilíacos, por la virginidad sacerdotal (se refiere al fuego fundacional de la ciudad: ilíaco, al haber sido traído de Ilión —Troya— por Eneas, y conservado por las Vestales).

[23] Es adúltera en un sentido amplio, al haber faltado a su virginidad. *Pudor famosus*: parece referirse a su propia vergüenza que le lleva a arañarse las mejillas (aunque también podría significar: «el pudor público», el de aquellos que señalaban su rostro apuntando con el dedo). Lo esencial es que veladamente anticipa su suicidio.

[24] «Escurridizo» es *lubricus*, perfectamente predicable del río en un sentido físico. Pero el plural *pectora*, aunque podría ser poético («el pecho)», vuelca la expresión del lado de lo erótico: *lubricus* es también «deseoso». El verso siguiente continúa la orientación amorosa (que concluye en boda). Es típico de Ovidio este inciso travieso en medio de un relato solemne.

[25] Los *exempla* míticos griegos han sido seguidos por uno típicamente romano y amplificado (aunque se han apuntado orígenes helénicos). La serie concluye con una leyenda cercana al lector (y al narrador, y al propio destinatario, el río). La evocación indirecta de Rómulo y Remo, y de Eneas, está en consonancia con las tendencias de la poesía augústea. Pero la conclusión en favor de los encuentros amorosos no está tan de acuerdo con la ideología oficial.

abrasado de amor por alguna muchacha,
pero bosques y selvas cubren vuestros deslices.

Mientras estoy hablando, él ha crecido
ensanchándose en ondas dilatadas,
y su profundo cauce no es capaz
de contener las aguas presurosas.

¿Qué tienes contra mí, loco furioso? [26]
¿Por qué retrasas nuestros mutuos gozos?
¿Por qué, rústico, cortas el camino [27]
emprendido? ¿Qué harías
si fluyeras de modo regular,
si fueses un río célebre, si fuese
tu fama la mayor por los países?
No tienes nombre alguno, tú que eres
una reunión de arroyos torrenciales,
ni fuentes ni tampoco un lecho fijo:
en vez de fuente tienes
la lluvia y las nevadas derretidas,
riquezas que te ofrece el lento invierno.
O enlodado discurres en la época invernal,
o polvoriento agobias la tierra resecada.
¿Qué viajero sediento pudo entonces
saciarse con tu ayuda?
¿Quién te dijo con voz agradecida:
«Ojalá que perennemente fluyas»? [28]
Corres causando daños al ganado
y más daño a los campos:
eso quizás a otros les afecte,
a mí me afecta el daño que me causas.

---

26 Cambio en la actitud del suplicante. El exabrupto final forma parte *parakalusithyron*, como puede verse en *Am.* 1, 6, 71-74, dirigido al portero: cfr. también *Am.* 2, 8, 25-28, esta vez a la esclava.

27 *Rustice* alude al carácter campestre del río, y en consecuencia a su fala de cortesía urbana para con el amor.

28 Deseo de buena voluntad semejante al formulado en el v. 20, que demuestra la inutilidad de aquél.

¡Y a éste, ay loco de mí, yo le contaba
amores de los ríos! Me avergüenzo
de haberte dirigido tan gran nombre
sin que lo merecieras!
¡Mirando a éste, del que no se sabe
ni siquiera quién es, pude nombrar
al río Aqueloo, y al Ínaco,
y pude proferir, Nilo, tu nombre!

Por tanto, a ti, torrente nada claro,
te deseo, de acuerdo con tus méritos,
soles arrasadores e invierno siempre seco.

3, 7

[Un caso de impotencia sexual]

¿Acaso no es hermosa la muchacha, [1]
acaso no va bien aderezada
o acaso —según creo— no he ansiado
muchas veces poseerla en mis deseos?
La tuve, sin embargo, para nada,
porque me hallaba mal y decaído
y para ese inactivo lecho fui [1b]
un crimen y una carga, allí tendido.
Y no pude, aunque estaba deseando,
—y deseaba lo mismo la muchacha—
disfrutar de la ayuda de mi agotado miembro.
Es cierto que ella rodeó mi cuello
con sus ebúrneos brazos,
más blancos que la nieve de Sitonia, [2]

---

[1] Elegía de abierto erotismo que demuestra la fuerza de las pautas literarias del poeta: la impotencia sexual se inscribe en el marco de tópicos más amplios (la *militia amoris).* La descripción se concreta mediante metáforas y símiles del mundo vegetal, ejemplos míticos, y varias enálages (destinadas a difuminar las percepciones —y quizá las responsabilidades). Interrogaciones retóricas e imprecaciones al miembro viril completan la rememoración de unos hechos entre los que no falta una masturbación por parte de la mujer: cfr. n. 28. Entre los precedentes helenísticos, véanse Filodemo, *A. P.* 11, 30 (que vincula la impotencia a la vejez), Automedonte, *A. P.* 11, 29 (una impotencia momentánea). Estratón, *A. P.* 12, 11 y Escítino, *A. P.* 12, 232, que tratan la impotencia con un muchacho. También Estratón en *A. P.* 12, 216.

[1b] Enálage: la inactividad del amante ha sido transferida al lecho.

[2] Nombre poético de Tracia, región al norte de Grecia asociada con el frío, cfr. *Am.* 1, 6, n. 8. En medio, como está, de varias enálages ¿no puede haber en esta comparación cierta transferencia semántica

apasionadamente con la lengua
introdujo sus besos combativos,
y puso sus lascivos muslos bajo mis muslos,
y me dijo expresiones amorosas,
me llamó su señor, y esas palabras
excitantes, de todos conocidas.
Mi miembro, sin embargo, perezoso,
como frotado con cicuta helada, [3]
no apoyó mis propósitos.
Estuve
como un tronco sin vida allí tumbado,
apariencia tan sólo y peso inútil,
sin saber si era un cuerpo o una sombra. [4]
¿Cuál será mi vejez, si es que la tengo,
cuando mi juventud incumple ya
sus deberes? Me da vergüenza, ay, de mis años:
¿Cómo siendo yo joven y varón,
no comprobó mi amiga que yo fuese
ni joven ni varón? Igual que ella
se levanta la eterna sacerdotisa para
dirigirse a las llamas piadosas, y la hermana
que ha de ser respetada por su querido hermano. [5]

---

que actúe como indicio narrativo? No en vano el frío es uno de los motivos de la descripción.

[3] Nueva enálage: se predican de la cicuta los efectos —«helada»— que produce en el cuerpo. El nombre de esta planta, cfr. *Am.* 1, 12, n. 4, es una poderosa (y anafrodisíaca) evocación de la muerte. Los rasgos fundamentales en que van a insistir los símiles son: inactividad, muerte y frío.

[4] La sombra del cuerpo es una especie de fantasma que quedaba tras la muerte. Se insiste pues en la idea de falta de vida: véase *Am.* 3, 9, 65. *Truncus,* «tronco», es a la vez el todo y la parte.

[5] Dos ejemplos de mujeres castas: la Vestal, sacerdotisa que debía mantener el fuego sagrado de Vesta y que debía conservar su castidad, bajo pena de muerte. La enálage presenta las cualidades cruzadas: en realidad son "sacerdotisa piadosa» y "llamas eternas". ¿Expresión de ese mundo al revés que ha creado la impotencia? Obsérvese que como en muchas enálages, el poema permite que, simultáneamente, sean entendidas tal como aparecen: la sacerdotisa tiene virginidad eterna, y de

Pero hace poco que la rubia Clide
gozó de mis favores dos veces, sin descanso,
la blanca Pito tres, y tres Libas también. [6]
Recuerdo que en el breve espacio de una noche
Corina nueve veces me exigió
que diese cumplimiento a mis deberes. [7]
¿Acaso no tendrá mi cuerpo fuerzas
por hallarse hechizado con veneno tesalio? [8]
¿No me estará dañando un sortilegio,
desdichado de mí, y alguna hierba?
¿O mis nombres habrá grabado alguna bruja
sobre púnica cera, y en el centro [9]
de mi hígado una fina aguja está clavada? [10]

Ceres, cuando padece algún encantamiento, [11]
se queda sólo en una hierba estéril.
Y se secan las aguas de la fuente encantada.
Cuando están embrujadas, las bellotas
se caen de las encinas, las uvas de las vides,
y resbalan los frutos, sin que nadie [12]

---

las llamas perfectamente puede predicarse el adjetivo *pias*. El segundo símil presenta una relación entre hombre y mujer completamente deserotizada: la que se da entre hermano y hermana (la misma sangre en reposo y equilibrio, según Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, 6, A, a).

[6] Nombres de cortesanas.

[7] En estas nueve veces parece haber un eco de las *noues continuas fututiones* que Catulo (32, 8) propone a su amada (y de las πέντε καὶ ἐννέα del poema citado de Filodemo). En *Am.* 2, 10, 25-28 podrá encontrar el lector parecidas declaraciones.

[8] Tesalia era tierra proverbial de hechiceras. Sobre los encantamientos, cfr. *Am.* 1, 8, 5-18; 14, 39-42.

[9] Cera roja: véase *Am.* 1, 12 n. 5. Para el adjetivo púnico o cartaginés: *Am.* 2, 6, n. 8.

[10] En el ritual mágico de la *defixio* se punzaba a un muñeco que reproducía la persona a la que se pretendía dañar. Cfr. n. 26.

[11] El nombre de la diosa aparece por metonimia designando al del fruto: la espiga de trigo. La esterilidad del campo provocada por la ausencia de Ceres se halla en *Am.* 3, 10, 24-36.

[12] Aunque la similitud entre el mundo vegetal y la impotencia corporal está basada en el efecto de los hechizos, encontramos una serie de metáforas alusivas al mundo sexual: la espiga como símbolo fálico

los haya sacudido.
¿Qué impide que también por artes mágicas
se encuentre mi vigor debilitado?
Quizás por eso está mi costado insensible. [13]

Se añadió a todo eso la vergüenza
por lo que sucedía. Y la misma
vergüenza me afectaba. Ésa fue
de mi fracaso la segunda causa.

Sin embargo ¡cómo era la muchacha
que vi y qué toqué —tan sólo eso—! [13b]
(Así también su túnica la toca).
A su tacto podría volverse joven
el rey de Pilos, y Titono ser
más fuerte que lo propio de sus años.[14]

Me tocó ella a mí en suerte. Pero no tuvo ella
la suerte de que un hombre la tocara. [15]

---

por su forma y por las semillas que porta (la hierba aparece como más fina y estéril, cfr. nota a *Ars* 1, 553). Las aguas de la fuente pueden ser alusión al semen (cfr. Montero, E., *Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*, Madrid, 1987, pág. 105, n. 26). Los frutos de distinto tipo insisten en la idea de fecundidad (es posible que *glans* sea una de las claves que desvelan las metáforas, ya que significa al mismo tiempo "bellota" y "glande").

[13] El movimiento de costado expresaba el vigor sexual. Cfr. *Am.* 1, 8, 48, n. 20.

[13b] Cfr. *Am.* 1, 5, 19.

[14] Dos arquetipos de la ancianidad: el prudente Néstor, y, más señaladamente, Titono, el marido de la Aurora (cfr. *Am.* 1, 13, n. 1). En éste último se exacerban los dos rasgos: su ancianidad era interminable, y su impotencia, proverbial (hasta el punto de que su esposa hubo de buscar un amante joven).

[15] *Haec mihi contigerat, sed uir non contigit illi.* Me he permitido una traducción un tanto libre para traslasdar el juego de palabras y el retruécano. Se basa en la anfibología del verbo *contingere*, que como el español "tocar", significa "tocar por contacto" y "tocar en suerte, corresponder", y con la misma atribución al uso transitivo y al intransitivo, respectivamente. De modo literal sería: «a mí me tocó ella —en suerte—, pero a ella no le tocó un hombre —en suerte». Pero creo que

Incluso creo que los grandes dioses
están arrepentidos
del regalo que entonces me ofrecieron
y que tan torpemente aproveché.
Deseaba yo en verdad ser recibido:
y recibido fui, no cabe duda.
Besarla: la besé. Estar muy cerca: estuve.
¿Para qué me sirvió tan gran fortuna?
¿Para qué reinos nunca disfrutados?
¿Qué sucedió, sino que poseí
los tesoros igual que un rico avaro?
Así el divulgador de aquel secreto
muere de sed en medio de las aguas,
y tiene a mano frutas que nunca tocará. [16]
¿Hay algún hombre, ay, que de mañana
se levante del lecho de una muchacha tierna
apto para ir ante los sacros dioses? [17]
¿No desperdició ella —ya lo creo—
conmigo besos suaves, los mejores? [18]
¿No me incitó con todos los recursos?
Con sus caricias ella habría podido
conmover a las sólidas encinas, al duro
diamante y a las rocas insensibles.
Habría sido, en verdad, capaz de conmover,
a cualquier ser viviente, a cualquier hombre, [19]

---

en un sentido amplio cabe entender además la acepción originaria «tocar físicamente», *contigit illam.* Sería hipérbole —puesto que en el verso 39 afirma que sí la ha tocado— y sinécdoque —tocar por realizar el acto completo.

[16] Perífrasis para nombrar a Tántalo. Véase *Am.* 2, 2, 43-44 y nota correspondiente.

[17] Nueva perífrasis: dado que se exigía la abstinencia previa para poder celebrar el sacrificio, se nos quiere decir «un hombre que no haga nada con una mujer».

[18] El poeta formula sus afirmaciones como interrogaciones retóricas. Su amargura es tanta que, en un tono aún más sincero, intercala la confirmación de esa pregunta: *puto,* «así lo creo».

[19] La falta de masculinidad es plasmada como falta de movimiento y, en consecuencia, de vida (recordemos que Aristóteles define la vida

pero en ese momento ni yo estuve
vivo, ni fui un hombre como antes.
¿Qué placer daría Femio, si cantase [20]
para unos oídos sordos? ¿Qué placer
le causa una pintura al pobre Támiras? [21]
¡Y yo qué gozos no me imaginé
en mi mente callada, qué posturas
no estuve concibiendo y preparando!
Sin embargo mi miembro allí yació [22]
como si hubiera muerto antes de tiempo,
sin ninguna vergüenza, más marchito
que una rosa cortada el día anterior.
Y ahora aquí lo tienes, vigoroso
y a destiempo pletórico de fuerza.
Ahora reclama su tarea y su guerra. [23]
¿Por qué no yaces ahora avergonzada,
tú, la más despreciable parte mía? [23b]

---

como movimiento). Ella hubiera sido capaz de *mouere* ("mover, dar vida"). En un momento de tanta trascendencia la virilidad se convierte en algo vital... Con una concisión que sólo el poema puede alcanzar, Ovidio equipara los dos términos mediante la variación de un sólo fonema: la paronomasia *uiuosque uirosque* «a cualquier ser viviente, a cualquier hombre», donde *-que* expresa adición, equivalencia y unidad del segundo término con respecto al primero.

[20] Femio es el célebre cantor de Ítaca.

[21] Sobre el músico Támiras, véase nota a *Ars* 3, 399. Importa aquí su condición de ciego. La relación erótica es presentada como un acto comunicativo más (asimilable a los lenguajes de la música o de la pintura), y con una concepción «bajtiniana» en el sentido de que la recepción del mensaje se integra en las respuestas posibles que el destinatario está ya preparando.

[22] *Iacuit* tiene la misma ambigüedad que el español "yacer": primariamente significa "estar tendido". Por especialización «estar muerto» (piénsese en las inscripciones sepulcrales H. I. *hic iacet:* «aquí yace»). Las palabras que vienen a continuación confirman este segundo sentido. Éste es èl verso 65. También *iacui* en versos 4 y 15.

[23] *Militiam,* «guerra», nos lleva, esta vez con pleno sentido sexual, al tópico de la *militia amoris:* compárese con *Am.* 1, 9 n. 1, y especialmente allí nota 8.

[23b] La autonomía del miembro viril —con intereses distintos a los de su portador— se traduce discursivamente en las interrogaciones retóricas que éste le dirige.

Así también he sido
por tus promesas antes embaucado.
Tú engañas a tu dueño. Por tu culpa
yo, que fui sorprendido desarmado,
tristes humillaciones padecí.
Mi amada ni siquiera
desdeñó estimularla [24]
aplicando su mano suavemente.
Pero una vez que ve
que con arte ninguna puede erguirse
y que sigue tendida
sin acordarse de lo que fue antes,
«¿Por qué te burlas —dice—
de mí? ¿Quién te mandaba que tendieras,
insensato, tus miembros en mi lecho
en contra de tu propia voluntad?
O la envenenadora de Eea [25]
está embrujándote con unos hilos
de lana con los cuales te traspasa, [26]
o vienes fatigado de otro amor».
Y saltó sin demora
por una suelta túnica velada [27]
(y al lanzarse descalza estaba hermosa).

---

[24] La referencia al miembro, que hasta este momento se había hecho mediante el neutro plural —*membra*—, pasa en este punto al femenino, inducido por el vocablo *pars*, «parte» (o por la denominación habitual *mentula)*.

[25] De Eea era Circe, la bruja que aparece en la *Odisea*. Véase *Am.* 1, 8, 5.

[26] Pasaje discutido: literalmente dice *traiectis lanis*. Es raro que *traiectis* tenga sentido activo. Se ha pensado que podrían ser muñecas de lana (cfr. Horacio, *Sat.* 1, 8, 30) traspasadas, o bien que traspasara una efigie de él con hilos de lana. A. M. Tupet *(o. c.*, págs. 389-395) propone que fueran ranas las atravesadas *(ranis* se habría corrompido en *lanis* o en *ramis* según los ms.). Cfr. Propercio 4, 5, 16 y Juvenal, *Sat.* 3, 44 y ss.

[27] Coincide el final de hexámetro *tunica uelata soluta* con el de *Am.* 3, 1, 51 (cfr. n. *ad loc.*). Pero las sugerencias eróticas nacen de la intertextualidad con *Am.* 1, 5, 9 (véase allí n. 2).

Para que no pudieran sus sirvientas
enterarse de que ella estaba intacta,
disimuló esa humillación lavándose. [28]

[28] Masturbar al hombre no fue tenido como una deshonra por la mujer —*non dedignata est*, v. 73—; en cambio, el salir intacta de su lecho sí constituye un deshonor, *dedecus*: casi, una figura etimológica (*non dedig-/ dedec-*) que pone de manifiesto el aprecio del placer que rige la moral de los personajes ovidianos. Cfr. *Am.* 1, 5, n. 8.

3, 8

[Contra los nuevos ricos y el dinero]

¿Y alguien todavía admira las artes liberales, [1]
o concede valor a un tierno poema?
El ingenio fue antaño más precioso que el oro.
No tener nada es ahora gran barbarie. [2]
Aunque bien complacieron a mi dueña
mis libros, permitido no me está
entrar a mí donde a mis libros sí.
Aunque cálidamente me elogió,
se le cerró la puerta al elogiado: [2b]
Indecorosamente
voy de acá para allá yo, el ingenioso.
He aquí que un nuevo rico, registrado [3]

---

[1] Los denuestos contra los nuevos ricos constituyen un tópico en la poesía elegíaca, paralelo a las lamentaciones porque las amadas los prefieran a los poetas. La *auaritia* de la *puella* ha sido denunciada en *Am.* 1, 10. El discurso se articula en torno a otros dos tópicos: el de la Edad de Oro, añorada porque en ella no existía el dinero, y el del *paraklausithyron* (cfr. *Am.* 1, 6, n. 1) o llanto ante las puertas de la amada, que también se solucionaría con riquezas. A ello sumará el poeta una original interpretación del mito de Dánae.

[2] *Barbaria* está connotado muy negativamente en la sociedad urbana y elegante de Roma. Por negación, se nos dice que la *urbanitas* se limita a la riqueza (como pretenderá más tarde el Trimalción de Petronio).

[2b] La puerta cerrada es una clave del *paraklausithyron.*

[3] Independientemente de que el episodio sea real o no, el nuevo rico toma cuerpo en un personaje arquetípico: un soldado mercenario retirado. Por sobrepasar determinado nivel de fortuna, ha podido inscribirse en el censo de los caballeros. De hecho la frustración amorosa de Ovidio nace de que el acceso al estamento de los caballeros (*ordo*

gracias a sus heridas en el censo,
caballero con sangre alimentado, [4]
es preferido a mí.
¿A ése, vida mía, eres capaz
con tus hermosos brazos de estrecharlo? [5]
¿Abrazada por ése,
vida mía, eres capaz tú de dormir?
Si lo ignoras, solía esa cabeza [6]
llevar casco. Con una espada al cinto
marchaba ese costado que te sirve. [7]
La mano izquierda, con la que se aviene
mal el oro tardío, llevó escudo.
Toca la diestra: estuvo ensangrentada.
Esa diestra, que ha dado muerte a alguno,
¿puedes acariciarla? ¿Dónde está,
ay, la ternura de tu corazón?
Mira sus cicatrices, huellas de viejas luchas:
se ganó con el cuerpo lo que tiene. [8]
Quizás también presume él de las veces

equestris), que constituía una categoría jurídica, se reducía en la práctica a ciertas exigencias económicas. En *Am.* 3, 15, 5-6 Ovidio se enorgullece de ser miembro de un antiguo linaje ecuestre, «y no creado / en la vorágine de la milicia».

[4] El poeta nombra la sangre sin eufemismos (y con hipérbole) intentando hacer aborrecible a su rival. Más abajo exacerbará el desagrado erótico de la sangre.

[5] En el contraste con la delicadeza de la amada se acusan más los rudos perfiles del ex-soldado. Una variación de la bella y la bestia.

[6] Se inicia aquí un retrato físico de acuerdo con los cánones de la *descriptio personae,* aunque muy a grandes rasgos, porque se trata de un prototipo.

[7] *Seruit* es vocablo que apela al tópico del *seruitium amoris* o esclavitud abnegada del enamorado, dispuesto a los mayores sacrificios, en una concepción cercana a lo que luego fue el amor cortés (véase *Am.* 2, 17). En este texto desengañado el poeta desenmascara también el lenguaje. «Presta servicio» es aquí expresión obscena, puesto que se predica de *latus,* «costado, caderas», término indudablemente erótico.

[8] En este verso condensa el poeta su desprecio por los oficios manuales (corporales), que sin embargo permitían a muchos hacerse ricos.

en que degolló a un hombre. Avariciosa,
¿manos que eso declaran, tú las tocas?

Yo, el sacerdote puro de las Musas y Febo, [9]
¿canto mi poema en vano ante tus duras puertas?
Los listos, aprended
no lo que conocemos los ociosos,
sino a seguir los pasos
de inquietos escuadrones y campamentos crueles,
y en lugar de un buen verso,
dirigid la primera compañía.
Una noche es posible que te fuera,
Homero, concedida, si guerrearas. [10]

Júpiter, advertido de que no hay [11]
nada que tenga más poder que el oro,
él en persona fue
el pago corruptor de la doncella. [11b]
Mientras no había ganancia,
inflexible era el padre, ella severa,

---

[9] Los sacralidad del poeta (a la que los augústeos suelen referirse con el arcaísmo *uates*) es aquí proclamada mediante el término *sacerdos*. Rinde culto al dios protector de la poesía, y a las nueve Musas que lo acompañan.

[10] Homero, príncipe de los poetas, no ganaría una noche de amor por sus méritos, si no consiguiera hacerse rico como soldado mercenario. Sobre la incorporación de Ovidio al canon de poetas (y de pobres) en la Edad Media puede verse la nota a *Ars* 2, 280.

[11] El *exemplum* de Dánae (véase *Am.* 3, 4, n. 4) se adapta a la argumentación del poeta, insertándose en el *paraklausithyron*. El bronce y el hierro, que suelen ser metáforas del tópico de la dura puerta, no lo son esta vez. El mismo tema había sido tratado por Horacio en *Carm.* 3, 16, de modo mucho más serio y moralizante, sin alusiones sexuales explícitas. La lluvia de oro en la que se convirtió Júpiter se vuelve obscena no por el erotismo (que es consustancial al mito) sino por el valor monetario que se le atribuye. El pasaje con la mediación de Tiziano pudo haber inspirado a Gustav Klimt, que en *El mito de Dánae* (1907-1908) pintó a la doncella recibiendo una lluvia de monedas de oro.

[11b] *Corrumpere* aúna los sentidos de «sobornar con dinero» y «seducir sexualmente». Y el primero es más potente que el segundo.

de bronce los postigos y de hierro la torre.
Pero tan pronto como, sabiamente,
se derramó el adúltero en regalos,
se levantó la túnica ella misma
y dio lo que le habían mandado dar. [12]

En cambio, cuando el viejo
Saturno era dueño de los reinos del cielo, [13]
la tierra con su peso en lo profundo
cubría toda riqueza entre tinieblas:
los bronces y la plata, y con el oro
volúmenes de hierro, residían
junto a los Manes, y no había lingotes.
Pero mejores frutos producía:
mieses sin que existiera curva reja,
y frutas, y en un hueco de la encina
se encontraba la miel.
No abría nadie las tierras con el potente arado,
ningún agrimensor
iba con lindes señalando el suelo.

---

[12] La obscenidad se extiende al momento mismo de la unión, con ingeniosas manipulaciones verbales. La figura etimológica *dare/ dedit* es un falso eufemismo que imita la lengua vulgar: «y dio...». Más compleja resultaba la anfibología de *praebuit ipsa sinus*: Aplicado a la mujer, *sinus* es «el regazo», e incluso «las entrañas, el útero»: «ella misma su sexo le ofreció». Pero en la túnica, era el pliegue donde se guardaba el dinero: «ella misma puso el bolsillo (para recibir el dinero)», acepción ésta, como se ha dicho, más obscena que la sexual, porque en definitiva alude a la prostitución. (Véase este sentido explícito en *Am.* 1, 10, 17, donde se refiere a Cupido). «Se levantó la túnica ella misma», que no recoge plenamente ninguna de las dos posibilidades, intenta mantener abiertas ambas, y acogerse a la espléndida versión que —creo— hace Quevedo del pasaje (cfr. Introducción, «Perduración...»):

> Volvióse en bolsa Júpiter severo;
> Levantóse las faldas la doncella
> Por recogerle en lluvia de dinero.

[13] El mito de la Edad de Oro paradisíaca, en la que no se conocía el dinero: no había minería, ni agricultura, ni propiedades. Tampoco la navegación.

No barrían los mares desgarrándolos
al dejar caer el remo dentro de ellos.
Para un mortal la playa entonces era
el final del camino.

Contra ti misma has sido habilidosa,
naturaleza humana, y demasiado
ingeniosa en tu propio perjuïcio.
¿Para qué querías tú rodear ciudades
con murallas guardadas de torreones?
¿Para qué dotar de armas
a las manos que estaban en discordia? [13b]
¿Qué interés tú tenías en alta mar?
¡Ojalá con la tierra te hubieras contentado!
¿Por qué no haces del cielo también tu tercer reino?
En lo posible, aspiras hasta al cielo;
tienen templos allí Quirino, Líber
y el Alcida, y recientemente César. [14]
Extraemos de la tierra no los frutos
sino el oro macizo. El soldado posee
riquezas conseguidas con su sangre.
La curia está cerrada
a los pobres. Da el censo los honores. [15]
Él crea al solemne juez, al serio caballero. [16]

[13b] La encendida diatriba contra la guera no tiene en realidad raíces pacifistas. El poeta ataca de nuevo a los soldados enriquecidos.

[14] Estos tres versos (51-52 del texto latino, que Riese excluye de su edición) mencionan seres humanos que han alcanzado el cielo gracias a la divinización: Quirino (Rómulo), Hércules (el Alcida, por ser nieto de Alceo; se considera hijo de Alcmena y Anfitrión, aunque su auténtico padre sea Zeus). Líber, nombre latino para Dioniso, es hijo de la mortal Sémele y de Zeus. Julio César constituye el único personaje no legendario.

[15] Los cargos políticos y judiciales se consideraban honores en Roma: por esa razón no estaban retribuidos —al menos en su origen. Ovidio denuncia que se obtienen por dinero.

[16] El poema tiene resonancias en las invectivas contra el dinero del Arcipreste de Hita: «Sea un omne nescio e rudo labrador / los dineros le fazen fidalgo e sabidor / ... / Fazie muchos priores e obispos e aba-

Que sean dueños de todo; y que el Campo [17]
y el Foro estén a su servicio. Que ellos
administren la paz y la cruel guerra,
con tal de que no compren mis amores
en la subasta avariciosamente,
y que dejen que el pobre tenga algo
—con eso es suficiente.
Pero ahora, aunque ella
iguale a las sabinas rigurosas, [18]
el que puede ofrecer muchos regalos
manda sobre ella, cual sobre una esclava.

A mí el guardián me impide que me acerque.
Por mi culpa ella teme a su marido.
Mas, si yo previamente doy dinero,
me entregarán los dos la casa entera.

¡Ojalá que algún dios,
vengador del amante despreciado,
transmute en polvo unas
riquezas que tan mal se han adquirido!

---

des». (*Libro de buen amor*, estrofa 491). En boca de una muchacha "enamorada" pone Quevedo su célebre letrilla: «Madre, yo al oro me humillo, / Él es mi amante y mi amado / ... / Poderoso caballero / es don Dinero».

[17] El Campo de Marte y el Foro eran sede, respectivamente, de la Asamblea Popular y de los procesos judiciales. La crítica contra los nuevos ricos (sujetos de estos versos) alcanza trascendencia política y social, para volver enseguida a la faceta personal.

[18] Las sabinas son citadas como modelo de mujeres que se resistían a las tentativas amorosas de sus seductores: Ovidio lo narra en el episodio del célebre rapto, *Ars* 1, 117 y ss.

3, 9

[Elegía a la muerte de Tibulo]

Si por Memnón lloró su madre, si su madre [1]
por Aquiles lloró, y si alcanzan
los tristes hados a las grandes diosas,
desata tus cabellos sin decoro, [2]
Elegía que debes ser llorada. [3]
Ahora va a ser tu nombre,
ay, excesivamente verdadero.

Aquel Tibulo célebre, poeta
de tu género, que era gloria tuya,
arde, cuerpo sin vida,
en la pira que ha sido levantada.
Lleva el niño de Venus, fíjate,
boca abajo la aljaba, roto el arco,

---

[1] La Aurora, madre de Memnón (cfr. *Am.* 1, 13, n. 2) y Tetis, madre de Aquiles (cfr. *Am.* 2, 17, n. 4). Por efecto de la comparación implícita la Elegía se ve elevada al rango de diosa, y Tibulo al de héroe e hijo de la Elegía.

[2] En los funerales las mujeres llevaban el cabello suelto y en desorden, renunciando a toda elegancia. Cfr. *Am.* 2, 6, n. 3.

[3] La personificación de la elegía sirve para plantear un problema de teoría literaria: para advertir que el género va a regresar a lo que la teoría literaria latina consideraba sus orígenes: *flebilis*, "que debes ser llorada" alude a una determinación temática del género —el lamento, significación de ἔλεγος en griego, véase verso 4. La determinación formal, como se sabe, fue más constante, ya que el dístico elegíaco se mantuvo como seña de identidad del género a pesar de su evolución semántica. Cfr. sobre los tópicos y la construcción del lamento funerario *Am.* 2, 6 n. 1.

y la antorcha sin luz. Míralo cómo [4]
va con las alas caídas, en estado
lastimoso, y con mano despiadada
se va golpeando el pecho descubierto.
Sus cabellos, que caen en torno al cuello,
le recogen las lágrimas, y gime
su boca con sollozo entrecortado.
Dicen que así él salió,
hermoso Julo, de la casa tuya,
en las exequias de su hermano Eneas. [5]

Y por la muerte de Tibulo, Venus
no está abatida menos
que cuando el fiero jabalí a aquel joven
le desgarró la ingle. [6]
Sagrados, sí, nos llaman a los poetas
y desvelo de dioses. Todavía
hay quienes consideran que nosotros
dentro llevamos un poder divino.
Lo cierto es que la muerte inoportuna
va profanando todo lo sagrado.
Ella pone sus manos oscuras sobre todos. [7]

---

[4] La aljaba, el arco (para disparar sus flechas) y la antorcha con la que quemaba eran los atributos de Cupido. Al presentarlo en actitud plañidera se redunda en lo expuesto anteriormente: el mítico Cupido encarna la determinación temática de la elegía cuando ésta es amorosa. La iconografía del llanto funerario advierte de nuevo que el tema de esta elegía va a ser fúnebre.

[5] Eneas, hermano de Cupido en la medida en que ambos eran hijos de Venus (cfr. *Am.* 1, 2, n. 13). Eneas es hijo de Anquises y de Afrodita (Venus). Julo es hijo de Eneas (identificado con Ascanio). Según otras versiones es hijo de Ascanio y, por tanto, nieto de Eneas.

[6] Adonis fue amado por Venus y murió malherido por un jabalí. Un tanto hiperbólicamente, la muerte de Tibulo afecta a Cupido y a Venus tanto como las de sus seres más queridos, con lo que se quiere ponderar la excelencia del poeta en el género amoroso.

[7] *Inicere manus* constituye una expresión especializada de la lengua jurídica que indica la toma de posesión. Parece que "todos" se refiere concretamente a los poetas sagrados: para demostrarlo aducirá los ejemplos de Orfeo y Lino, (sagrados además por su origen divino) y, ya entre los mortales, Homero —el más excelso de los poetas— y luego el propio Tibulo.

¿Para qué le sirvió a Orfeo el del Ísmaro
su padre? ¿Para qué también su madre? [8]
¿Para qué el dejar paralizadas
a las fieras, vencidas por su canto?
Se cuenta que también el mismo padre
cantó en honor de Lino
un ailino en lo oculto de las selvas [9]
con su lira que no quería sonar.

Suma a ellos al Meónida,
que como una perenne fuente riega
con aguas del Pierio las bocas de los poetas. [10]
También a él su día último
lo hundió en el negro Averno. Solamente [11]
los poemas se libran de las ávidas piras.
Permanece la obra de los poetas,
la fama de la empresa troyana, y esa tela
lenta que con nocturno engaño era
destejida. [12]
Así gozará Némesis

---

[8] El Ísmaro es un monte de Tracia, donde vivió Orfeo. Normalmente se le considera hijo de Eagro, pero en este poema Ovidio sigue otra versión distinta que lo presenta como hijo del propio Apolo. Su madre es Calíope, la musa de mayor dignidad. Sus cantos y su música eran capaces de dejar paralizadas a las fieras. Véase *Ars* 3, 321-2.

[9] Lino era también hijo de Apolo. Tras su muerte violenta, se instituyó en honor suyo un canto funerario llamado *ailino,* del que se ofrece una etimología en este verso.

[10] La obra de Homero, nacido en Meonia, según este verso, actuaba como el más alto modelo literario y cultural de la Antigüedad. La metáfora del agua y del riego representa la continuidad en la inspiración poética, puesto que el monte Pierio estaba consagrado a las Musas.

[11] El Averno era un lago de Campania, que, según se creía, constituía el acceso a los infiernos.

[12] Metonimias para designar la *Ilíada* y la *Odisea:* la primera trata de la guerra de Troya. La segunda es aludida aquí por la tela que Penélope tejía —y destejía de noche— engañando así a los pretendientes.

de larga fama. Así Delia también; [13]
una, su inquietud última; la otra, su amor primero.
¿Qué beneficio os dan los sagrados rituales?
¿De qué os sirven ahora esos sistros egipcios?
¿De qué el haber dormido en vacío lecho? [14]
Cuando los crueles hados se llevan a los buenos,
(perdonad lo que digo) me veo tentado a creer
que no existe ninguno de los dioses.

Vive piadosamente: morirás
piadosamente. Honra lo sagrado:
mientras estás honrándolo, la muerte
severa desde el templo
te llevará a la fosa de la tumba.
Confía en los poemas buenos:
aquí yace Tibulo, míralo; [15]
de todo él queda apenas lo que cabe
en una urna pequeña. ¿De manera
que las llamas, poeta consagrado,
te han consumido y no han tenido miedo

---

[13] Las dos amadas del ciclo poético de Tibulo: primero Némesis y luego Delia. El poema avanza aquí con una construcción lógica: si Homero murió, pero sus dos obras han perdurado, tras la muerte de Tibulo gozarán de renombre sus dos amadas —audazmente equiparadas por Ovidio con la *Ilíada* y la *Odisea*.

[14] Se trata de actividades en honor de los dioses: los rituales —de modo genérico— y, específicamente los de Isis —cuyos sacerdotes tocaban un instrumento egipcio llamado sistro. En las fiestas de esta última las mujeres debían guardar abstinencia sexual. Podría tratarse también de Ceres, como atestigua *Am.* 3, 10. Exhorta indirectamente a las mujeres para que no respeten la abstinencia religiosa, y para que se entreguen a los poetas, los únicos que pueden garantizarles la inmortalidad de la fama.

[15] Estos versos se construyen sobre el contraste de entonación. La primera parte está pronunciada desde la ironía (afirman lo contrario de lo que dicen, porque, cuando los enuncia, el poeta no cree ya en esos consejos, ni en nociones como *pius, colere sacra, carminibus bonis,* que constituyen un eco de la voz social). La segunda, con entonación muy distinta, seria y directa, desvela la realidad del mundo —la muerte: *moriere, mors trahet, iacet*— con amargo desengaño: es la voz individual del poeta.

de alimentarse con el pecho tuyo?
Podrían haber quemado
los áureos templos de los sacros dioses,
que tan gran sacrilegio han apoyado. [16]
La que posee las fortalezas de Érix [17]
vuelve a otro lado el rostro; incluso hay
quienes dicen que no aguantó las lágrimas. [18]

Con todo, es preferible
esto a que lo guardase —allí, ignorado—
la tierra feacia, en suelo despreciable. [19]
Aquí al menos su madre le ha cerrado
los ojos húmedos cuando se fue,
y ha llevado los últimos presentes
a las cenizas suyas.
Aquí vino su hermana a compartir
el dolor con la madre entristecida,
mesando sus cabellos sin adornos.

Y Némesis y su predecesora
han unido sus besos a los besos
de los tuyos, y no han dejado sola
tu pira. Delia dijo al retirarse:
«Más feliz eras cuando a mí me amabas.

---

[16] Versos sacrílegos, que son exponente del modo en que Ovidio subvierte los valores tradicionales. Lo verdaderamente sacro para él era Tibulo —*sacer uates*—, pero la muerte y las llamas de la pira no lo han respetado. Considera que eso es un sacrilegio —*nefas*— y desea que hubieran quemado los templos de esos dioses que demuestran ser impíos.

[17] Venus, que tenía un templo en el monte Érix, en Sicilia. Cfr. *Am.* 2, 10, 11 y n. *ad loc.*

[18] El comportamiento de Venus —diosa del amor y de la poesía elegíaca— es distinto. No apoya ese sacrilegio. Tampoco hace nada por evitarlo: "Vuelve el rostro a otro lado" . Es cierto que el *fatum* estaba por encima de los dioses, pero se aprecia también en ese verso el epicureísmo ovidiano: los dioses no intervienen en los asuntos humanos (cfr. *Am.* 3, 23-6).

[19] La tierra feacia es la isla de Corfú, donde Tibulo estuvo gravemente enfermo (él mismo lo cuenta en su elegía 1, 3).

Mientras yo era tu fuego, tú viviste».
A esto repuso Némesis: «¿Por qué
te hacen sufrir a ti mis desventuras?
Es a mí a quien él, en su agonía,
agarró con su mano ya sin fuerzas».

Si queda, sin embargo, de nosotros
algo que no sea sólo nombre y sombra,
Tibulo se hallará en el valle Elíseo. [20]
A su encuentro irás tú, docto Catulo,
rodeadas de hiedra tus sienes juveniles,
en compañía de tu querido Calvo, [21]
y —si es falsa la grave acusación
de que a tu amigo lo ofendiste—, Galo, [22]
tú también, que entregaste sangre y vida.
Tu sombra es compañera de las de ellos,
si existe de verdad sombra del cuerpo. [23]
Culto Tibulo, tú
has aumentado el número de justos.

Tranquilos descansad, huesos, os ruego,
en vuestra urna serena, y que la tierra
no le pese en exceso a tu ceniza. [24]

---

[20] Morada de los virtuosos tras la muerte. Se trata de un tópico literario. Cfr. *Am.* 2, 6, n. 15 y también los versos 59-62 de ese poema. Su mención permite realizar un catálogo de los elegíacos latinos. Cfr. *Am.* 1, 15, 9-32 y *Ars* 3, 327-348.

[21] Licinio Calvo, uno de los poetas neotéricos.

[22] El poeta Cornelio Galo (cfr. *Am.* 1, 15, n. 12) era prefecto de Egipto por designación del Augusto. Su actitud en el ejercicio de su cargo desagradó al *princeps,* y ello provocó el suicidio de Galo en el 26 a.C. La ofensa contra Augusto lo convertiría, de ser cierta, en un *impius,* que estaría excluido del paraíso. La omnipotencia de Augusto y la invasión que el poder político realizó en todos los órdenes de la cultura se hace patente en estos detalles mínimos, que delatan el servilismo al que llegaron a veces los poetas.

[23] Eco del verso pindárico «el hombre es el sueño de una sombra».

[24] Variante poética de la inscripción sepulcral: *sit tibi terra leuis. Leuis* ha sido sustituido por una litotes: *non onerosa.* Las inscripciones sepulcrales solían estar escritas también en hexámetros. También en 2, 6 el poema se cierra con una descripción de la tumba (vv. 59-62). Véase allí n. 18, sobre la métrica.

3, 10

[Los días sagrados en honor de Ceres]

Como todos los años, han llegado
los días sagrados en honor de Ceres:
En su lecho vacío la muchacha [1]
está acostada sola.
Rubia Ceres, que llevas coronada
con espigas tu fina cabellera,
¿por qué con tus sagrados rituales
impides nuestros goces?
A ti, diosa,
te llaman generosa por doquier
los pueblos, y no existe otra que envidie
menos que tú los bienes de los hombres. [2]

Antiguamente ni los campesinos [3]

---

[1] Las *Cerealia* se celebraban a mediados de abril. Durante los días que duraban los festejos las mujeres debían mantener la abstinencia sexual. Cfr. *Am.* 1, 8, n. 31. El poeta rogará a la diosa que exima a su amada de esa obligación. Argumenta su petición con tres leyendas del ciclo de la diosa: la transmisión de la agricultura a los hombres (destacando la generosidad de Ceres); sus amores con Jasio (insistiendo en que ella también conoció el amor, razonamiento que el poeta usa con aquellos que se interponen en su amor: cfr. *Am.* 1, 6, 45-6; 11, 11-12; 2, 3, 5-6; 3, 6, 23-24); por último, menciona la ocasión feliz en que Ceres recuperó a su hija.

[2] Los bienes humanos (Ovidio piensa aquí en el amor y en el placer corporal) solían despertar la envidia de los dioses. Se presenta a Ceres como prototipo de generosidad, porque ella fue la que enseñó la agricultura a los hombres.

[3] Aunque el término empleado *colonus* derivado de *colo* puede significar "cultivadores", hemos de entenderlo simplemente como "habitantes del campo", dado que desconocen aún la agricultura: se dedican, como se ve, a la recolección de frutos.

de erizados cabellos sabían cocer el trigo [4]
ni había para las tierras noción del nombre «era»,
sino que las encinas, los primeros
oráculos, su fruto les tendían. [5]
Eso, junto con hierba recogida
del tierno césped, era su alimento.
Ceres fue la primera en enseñarles
cómo crecía en los campos la semilla,
y cortó con su hoz a poca altura
las cabelleras plenas de color. [6]
Fue la primera que obligó a los toros
a poner sus cervices bajo el yugo,
y con un curvo diente removió [7]
aquella vieja tierra ¿Alguno cree
que esa misma se alegra con las lágrimas
de los amantes, y que se la honra
bien con tormentos y durmiendo solos?

Ella no es nada rústica, [8]
aunque los campos fértiles le gusten,

---

[4] "De erizados cabellos": manera proverbial de indicar la rusticidad y la falta de refinamiento. Sobre la Edad de Oro que aquí se describe véase *Am.* 3, 8, 35-44.

[5] Las encinas pelasgas: cfr. n. a *Ars* 2, 541.

[6] *Comas,* "cabelleras" es una metáfora bastante común para designar las mieses o la fronda de los árboles.

[7] *Curuo dente* es metáfora por la reja del arado (exactamente igual lo denomina Virgilio en *Geórgicas,* 2, 406; Columela da la clave de la metáfora en 2, 4, 6: *dens aratri* "el diente del arado"). Dado, que como la anterior, es una metáfora de uso común, podríamos haberlas trasladado por los corrientes términos reales ("mieses, reja del arado"). Pero creo que cabe una interpretación literal movida por la perspectiva del relato: puede constituir un procedimiento para ofrecernos el punto de vista de esos campesinos —a los que Ceres está instruyendo— en ese momento preciso en que ya existen los objetos, pero todavía no hay nombres para designarlos.

[8] Juego de palabras entre el sentido primero de *rustica,* "campestre", y su acepción especializada en el lenguaje de la elegía amorosa: cfr. *Am.* 2, 8 n. 1. Por otra parte, los que han quedado definidos como rudos son los "campesinos de erizados cabellos» del verso 7; Ceres aparece así como una diosa civilizadora, que les proporciona la *techne.*

ni tiene el corazón vacío de amor.
Los cretenses serán testigos de ello;
y no mienten en todo los cretenses: [9]
está orgullosa la cretense tierra
de haber criado a Júpiter. Allí
el que ahora gobierna la estrellada
fortaleza del cielo, cuando era
niño pequeño, con su tierna boca
bebió la leche. Grande [10]
es la fiabilidad de ese testigo:
ese testigo está garantizado
por el que allí se crió. [11]
Creo que Ceres reconocerá
sus célebres deslices. Había visto [12]
la diosa al pie del monte Ida de Creta [13]
a Jasio que con mano
certera hería el lomo de las fieras. [14]
Lo vio y, cuando sus médulas suaves [15]
apresaron la llama, le tiraba
el pudor por un lado, por el otro el amor.

---

[9] Se ponía a los cretenses como modelo de mentirosos: cfr. *Ars* 1, 297-298.

[10] Júpiter nació y se crió en el monte Ida de Creta, donde estaba escondido para librarse de Saturno, que devoraba a todos sus hijos (por temor a que uno de ellos lo destronara, tal como había anunciado un oráculo). Allí se alimentó con leche de la cabra Amaltea, más tarde covertida en constelación.

[11] El cretense (un singular genérico) recibe credibilidad de Júpiter. Los cretenses contaban que Júpiter nació y se crió en su isla. El poeta confirma que esto es verdad. No todo lo que cuentan los cretenses es, en consecuencia, mentira. Por eso los cita como garantes de su relato sobre Ceres.

[12] «Deslices»: plural poético por singular, puesto que sólo va a contar uno.

[13] Lo distingue del Ida de la Tróade.

[14] Ceres tuvo amores con Jasio, de los que nació Pluto.

[15] Las médulas funcionan como metáfora de lo más hondo —física y espiritualmente, conceptos que los antiguos no disociaban tanto como nosotros— de su ser. A propósito de la llama del amor en las médulas, el lector seguramente habrá recordado el célebre verso de Quevedo: «medulas que han gloriosamente ardido».

Fue vencido el pudor por el amor: [16]
se podían ver los surcos, cómo estaban
secos y retornaban lo sembrado
con lo mínimo puesto de su parte; [17]
aunque el batir constante de azadones
había removido los terrenos,
la curva reja hendido el duro suelo,
y habían caído a los campos anchurosos
equitativamente las semillas,
sin cumplir se quedaron los deseos
del labrador burlado en su esperanza.
La diosa protectora de los frutos
se hallaba en lo profundo de los bosques
ociosa. Había caído la corona
de espigas de su larga cabellera.
Únicamente Creta estuvo fértil
en ese año fecundo para ella:
todos los sitios por donde la diosa
había ido pasando, mieses eran.
El propio Ida, ámbito de bosques,
gracias a los trigales clareaba, [18]

---

[16] Estas similicadencias se producen casi exactamente igual entre los términos latinos *pudor / amor*. La semejanzas fónicas los contraponen estéticamente (lo cual, dado que se producen en la conciencia de la diosa, no es más que un procedimiento de descripción psicológica mediante la focalización interna).

[17] Sobre esta metáfora véase nota a *Ars* 2, 513. Ese mismo pasaje confirma las claves de la leyenda que aquí se narra: la esterilidad o la fecundidad de la mujer depende de los amores con el hombre (el nexo lógico es la diosa Ceres, mujer y espiga al mismo tiempo). Compárese con *Ars* 1, 359-60 y n. *ad loc.*

[18] Una de las mayores diferencias entre las lenguas (también entre el latín y el castellano) suele darse en la conceptualización de los colores. La expresión latina en este caso describe el amarillo claro de los trigos inclinándolo hacia el blanco, a partir del sema «claro», en contraste con los colores habituales del bosque. Literalmente: «gracias a los trigales blanqueaba». Si se quería destacar la claridad, se trata de una elección lógica, puesto que los adjetivos y verbos que habitualmente significan «amarillo» en latín (el mismo *flauus* «rubio» que califica en el verso 43 a la diosa) están más bien cercanos a la gama de los rojos.

y el fiero jabalí
recolectaba espigas en la selva. [19]
El legislador Minos deseó [20]
tener todos los años como ése.
Hubiera él deseado
que fuese largo ese amor de Ceres.
La triste soledad que tú sufriste,
diosa rubia, en el lecho, ahora me veo
yo forzado a aguantarla en tus rituales.

¿Por qué voy yo a estar triste, cuando tú
has hallado a tu hija nuevamente, [21]
y le ha tocado a ella regir reinos [22]
menores solamente a los de Juno?

El día de fiesta pide placer y canto y vino: [23]
esos son los presentes que conviene
ofrecer a los dioses soberanos.

---

[19] Contraste entre el mundo salvaje (bosques,selvas) y el que está sometido al cultivo del hombre: fiero jabalí/ recolectaba.

[20] Minos es el rey mítico de Creta, hijo de Júpiter y Europa. Se le atribuye la sabiduría en el gobierno. Fue esposo de Pasífae: cfr. *Ars* 1, 289-326. Él fue quien encargó a Dédalo la construcción del laberinto. Cfr. *Ars* 1, 21-42.

[21] Proserpina es la hija de Ceres. Fue raptada por Hades, dios de los Infiernos. Ceres recorrió en busca de su hija todo el mundo. Durante su ausencia, la tierra permaneció estéril. Consiguió recuperarla pero sólo durante medio año (el tiempo en que florecen las cosechas). La estación invernal se corresponde con el tiempo en que Proserpina ha de permanecer en el mundo subterráneo. Cfr. n. 1.

[22] Figura etimológica también en latín: *regna regat*. A no ser que pensemos en una metátesis del copista y leamos, como sugiere Kenney —sin decidirse por ello— *regna gerat*.

[23] Traduzco *uenerem* por «placer» y no por «Venus», porque entiendo que a una diosa —en concreto a Ceres— no se la va a presentar como objeto ofrendado a otra diosa. El poeta propone, en definitiva, violar la abstinencia sexual propia de las *Cerealia*.

3, 11

[Mucho llevo aguantado, y largo tiempo]

Mucho llevo aguantado, y largo tiempo. [1]
Mi paciencia ha acabado derrotada
por tus traiciones. Vete,
infame amor, de mi cansado pecho.
En verdad me he librado y he huido
de mis cadenas ya, y aquello mismo
que no me avergoncé de tolerar
me avergüenzo de haberlo tolerado.

Victorioso he salido, y pisoteo
al Amor dominado con mis pies. [1b]
Me han salido los cuernos en la cabeza tarde. [2]

Aguanta y ten paciencia. Este dolor
te será útil un día. Muchas veces
curó un jarabe amargo a los enfermos.

---

[1] El comienzo de este primer verso es idéntico al de *Am.* 2, 19, 49. La queja que allí era irónica, aquí se ha vuelto amarga y auténtica (y entiéndase que la frase actúa como síntesis de los contenidos y actitudes de los dos poemas). Elegía de desengaño que contrasta con la abnegada actitud del amante esclavo de su dueña (cfr. *Am.* 1, 17, n. 1).

[1b] Inversión iconográfica del triunfo del Amor: cfr. *Am.* 1, 2, 21-42.

[2] La expresión tiene una significación muy distinta a la que (originada en la Antigüedad Tardía) espera el lector actual: los cuernos encarnaban la resistencia, la fortaleza, el ánimo y, como en este caso, la propia estima. Es curioso, con todo, que la causa del desengaño sea el significado actual de la locución.

Y yo, al que tantas veces echaste de tus puertas, [3]
¿he aguantado tender mi cuerpo de hombre libre [3b]
sobre aquel duro suelo?
¿Y yo he montado
como un esclavo guardia ante tu casa
cerrada, en beneficio de no sé qué individuo,
al que tú mantenías abrazado?

He visto que salía de tu puerta
fatigado tu amante, sin fuerza en su costado
licenciado después de haber cumplido. [4]
Y, sin embargo, eso importa menos
que el haber sido visto yo por él.
¡Sufran mis enemigos esa enorme vergüenza!

¿Cuándo no he estado yo pacientemente
a tu lado pegado, siendo siempre
guardián tuyo, marido, acompañante?
Siempre, sí. Y, cuando yo te acompañaba,
gustabas a la gente; el amor mío
fue lo que originó el amor de muchos.
¿Y para qué contar las infames mentiras
de tu frívola lengua, y los perjurios
contrarios a los dioses, que me perdían a mí? [5]

¿Qué diré de las señas silenciosas
de jóvenes en medio de banquetes,

---

[3] Los versos 9-16 presentan al poeta cumpliendo el comportamiento propio del amante en el *paraklausithyron:* cfr. *Am.* 1, 6, n. 1.

[3b] Al evocar su condición de hombre libre el poeta está recordando la esclavitud que ha sufrido durante su enamoramiento: el *seruitium amoris*.

[4] La expresión *inualidum ... emeritumque,* "sin fuerza... licenciado después de haber cumplido", remite al mundo del retiro militar, y por tanto al tópico de la *militia amoris:* cfr. *Am.* 1, 9 nn. 1 y 8. Ambos adjetivos no se atribuyen al sujeto entero, sino sólo a su costado, en el que se hacía radicar el vigor sexual: cfr. *Am.* 1, 8, 48, n. 20.

[5] Porque los dioses castigarían los falsos juramentos hechos sobre la cabeza de Ovidio. Cfr. *Am.* 3, 3.

y de aquellas palabras encubiertas
por medio de mensajes acordados?
Me dijeron que ella estaba enferma:
precipitado y loco fui corriendo.
Llegué
y para mi rival no estaba enferma.

Estas cosas y otras que me callo
hube de soportar frecuentemente.
Procura encontrar otro
en vez de mí, que quiera tolerarlas.

Ya mi popa adornada con corona votiva [6]
oye despreocupada las hinchadas
aguas marinas.
Deja tú las muestras
de ternura y también esas palabras
capaces de perderme en otro tiempo:
yo ya no soy el tonto que antes fui.

---

[6] La nave que entraba en el puerto (y adornada con la corona votiva, como acción de gracias) es imagen del amante que da por terminados los sufrimientos de la relación amorosa (frecuentemente presentada como navegación).

3, 11 b

[ODIO Y AMOR COMBATEN EN MI PECHO] [1]

Luchan y mi ligero corazón
arrastran en contrarias direcciones
por un lado el amor, por otro el odio,
mas creo que el amor sale victorioso. [2]
Odiaré, si es que puedo, y, si no,
amaré en contra de mi voluntad.
Tampoco tiene el toro amor al yugo;
sin embargo, soporta lo que odia. [3]

Huyo de tu perfidia; mientras huyo
me hace volver de nuevo tu hermosura.
Rechazo la maldad de tus costumbres;
amo tu cuerpo. De ese modo yo
ni sin ti ni contigo vivir puedo
y creo que ni yo sé lo que deseo.

Yo quisiera que fueses menos bella
o menos mala. No

---

[1] La mayoría de los editores separan esta elegía de la precedente. Sigo a Kenney en la doble numeración (entre paréntesis la autónoma).

[2] *Variatio* del *odi et amo* de Catulo, 85. El lector, comparando ambos poemas, puede comprobar que es cierto uno de los defectos que los críticos achacan a Ovidio: su incapacidad para la concisión. El poema se articula con un ritmo dual, basado en yuxtaposiciones, antítesis y paradojas paralelas a las del *amor/odium* del principio. El motivo aparece nuevamente en *Am.* 3, 14, 39-40.

[3] El verso 35 ("Odiaré, si es que puedo... /..., soporta lo que odia") aparecen en una pared de Pompeya (*C.L.E.* 354, 2).

concuerda una apariencia tan hermosa
con un comportamiento tan malvado.[4]
Tus hechos son merecedores de odio.
Tu semblante reclama sólo amor.

Desdichado de mí. Más importante
es ella que sus propias deslealtades.
Oh, no me hagas sufrir ¡por los derechos
que proporciona un lecho compartido,
y por todos los dioses que se prestan
a que tú tantas veces los engañes,
y por tu cara, que es para mí igual
a una divinidad en su esplendor,
por tus ojos, que han hecho a los míos prisioneros!

Seas como seas, siempre serás mía;
tú elige solamente si quieres que te ame
también por mi propia voluntad, o forzado.

Mejor desplegaría yo mis velas
y gozaría de vientos favorables,[5]
y querría amar a aquella
a la que me vería forzado a amar
aunque yo no quisiera.[6]

---

[4] Más que por el contraste entre cuerpo/alma, belleza/ maldad, esta mujer queda definida por el adverbio *tam*, "tanto" que afecta por igual a ambas cualidades y que es precisamente el que resume su manera de ser intensa y excesiva.

[5] Metáfora que equipara la relación amorosa con la navegación: cfr. *Am*. 3, 11, n. 6.

[6] Aceptado el amor como único sentimiento posible, la dualidad se establece ahora entre amar con el consentimiento de ella, o por la fuerza. El poeta preferiría que ella mostrase su acuerdo (a ello aluden los "vientos favorables" de la imagen).

3, 12

[Se ha hecho Corina demasiado célebre]

¿Qué día fue aquel, oh pájaros funestos,
en que a este perpetuo enamorado
le anunciasteis presagios
sombríos con vuestro canto?
¿O qué estrella podré considerar
que se opone en su curso a mi destino?
¿De qué dioses podré proferir quejas
porque se hallen en guerra contra mí?
La que hasta hace bien poco decían que era mía,
a la que comencé yo solo a amar,
me temo que con muchos habré de compartirla.

¿Me equivoco o se ha hecho
ella famosa gracias a mis libros?
Así debe de ser: por mi talento
se ha prostituido ella. Y con razón, [1]
pues ¿por qué hice pregón de su hermosura?
Por mi culpa mi amada
ha acabado poniéndose a la venta.
Gusta, porque yo he sido su alcahuete,
llega hasta ella su amante, porque yo lo he guiado.
La puerta ha sido abierta por mis manos.
Si los versos resultan provechosos
es algo que está en duda,

---

[1] Sobre *prostitit,* "se ha puesto en venta, se ha prostituido", véase *Am.* 1, 10, n. 7.

a mí al menos me han perjudicado:
han provocado envidia por mis bienes.

Aunque existían ya Tebas y Troya
y las gestas de César, solamente
Corina despertó mi inspiración. [2]
¡Ojalá que las Musas se hubiesen apartado
de mí cuando empezaba los poemas,
y que se hubiese retirado Febo
del trabajo emprendido! Y sin embargo
no es costumbre escuchar a los poetas
como a personas fiables: yo habría preferido
que no hubiesen tenido mis palabras efecto. [3]

Por obra mía Escila, la que cortó a su padre
los cabellos por él tan apreciados,
lleva junto a su pubis y a sus ingles
unos perros rabiosos. [4]

---

[2] Tebas y Troya encarnan los temas de la mítica epopeya griega. Las gestas de César son las de Augusto: parece sopesar la posibilidad de haber escrito un poema épico con acontecimientos históricos cercanos (lo que más tarde hará Lucano en su *Farsalia*). Más clara es la proyección mítica de estas gestas en la *Eneida*, obra cumbre de la épica latina. Sin embargo, una vez más, declara su preferencia por la elegía. Cfr. *Am.* 1, 1, nn. 1 y 2.

[3] Se plantea aquí el problema de la verosimilitud y la contraposición entre los distintos géneros. Ovidio va a mencionar distintos pasajes de las *Metamorfosis*, ya que esta obra era considerada *fabula* (ficción inverosímil). Se lamentará de que el público haya prestado excesiva credibilidad a los *Amores*, no situándolos adecuadamente como discurso verosímil —pero no necesariamente verdadero. Se abordan así los temas de la fama que proporciona la poesía y de la prostitución de la amada, ya tratados en *Am.* 1, 10 (véase allí n. 21), aunque con una relación diferente.

[4] Escila es una mujer monstruosa. La mitad inferior de su cuerpo estaba formada por seis feroces perros, como consecuencia de un castigo divino. Otra Escila distinta es hija de Niso, rey de Mégara; la ciudad fue asediada por Minos, de quien estaba enamorada la joven. Para que Minos entrase en la ciudad, Escila cortó los cabellos de púrpura o de oro de su padre, que lo hacían invencible (compárese con *Ars* 1, 331-2, donde se repite parte de este dístico). Ambas Escilas aparecen confundidas aquí.

Yo he puesto a unos pies alas, sierpes a unos cabellos.[5]
Victorioso va el vástago de Abante
sobre un caballo alado.[6]
Yo también extendí por un espacio enorme
a Ticio, y creé las tres cabezas[7]
de aquel perro con rabo de serpiente.[8]
Imaginé a Encélado
que disparaba dardos con mil brazos,[9]
y a hombres cautivados por la voz
que emitía una doncella biforme. Yo he encerrado[10]
a los Euros de Eolo en los odres del de Ítaca.[11]
Tántalo el delator
en el medio del río siente sed.[12]
Convertí a Níobe en roca y a una doncella en osa.[13]

---

[5] Se refiere a los pies alados de Mercurio, o más probablemente —dado el verso que sigue— a Perseo (cfr. *Am.* 3, 6, 13-14). La cabellera de serpientes es la de Medusa (cfr. *Am.* 3, 6, n. 3).

[6] Perseo, bisnieto de Abante, degolló a Medusa. Del cuello de ésta nació Pegaso, el caballo alado que se menciona en este pasaje.

[7] Ticio es un gigante que atacó a la diosa Leto y como castigo se hallaba tendido en el Hades ocupando un espacio de nueve yugadas. Allí un buitre le devoraba el hígado que se reproducía eternamente.

[8] Cancerbero, el perro de tres cabezas que guardaba el Hades. Su cola era una serpiente.

[9] Uno de los gigantes que luchó contra los dioses en la batalla conocida como Gigantomaquia. Ovidio la trata en *Met.* 1, 150 y ss. Cfr. *Am.* 2, 1, n. 3.

[10] Las doncellas biformes son las sirenas, que tenían cuerpo de ave y cabeza de mujer (sólo en tradiciones tardías —medievales— se les atribuyó cuerpo de pez). Sobre su canto véase *Ars* 3, 311-314 y nn. *ad loc.*

[11] El de Ítaca es Ulises, que recibió de Eolo un odre que contenía todos los vientos, para ayudarle en su navegación hacia su patria (así se narra en *Odisea* 10).

[12] Tántalo: cfr. *Am.* 2, 2, 43-44 y nota correspondiente.

[13] Níobe tuvo siete hijos y siete hijas. Orgullosa de sus hijos, proclamaba su superioridad sobre Leto, madre de Apolo y Diana. Éstos mataron a flechazos a los hijos de Níobe. Los dioses convirtieron a la desdichada madre en una roca, de la que brotaba el manantial de sus lágrimas. Por su parte, la doncella Calisto fue convertida en osa por Hera, celosa de la atracción que despertaba en Zeus. Éste la puso en el cielo como constelación (la Osa Mayor).

Canta al odrisio Itis el pájaro Cecrópida. [14]
Júpiter se transforma en aves u oro,
o, llevando en su lomo a la doncella,
surca las aguas convertido en toro. [15]
¿Pará qué nombraré a Proteo, y los dientes
—las semillas de Tebas—, y que hubo [16]
toros que echaban fuego por la boca; [17]
que lloraban, auriga, tus hermanas
ámbar que les caía por las mejillas; [18]
que las que fueron naves son ahora
diosas del mar[19]; que se volvió hacia atrás
el día ante el atroz festín de Atreo, [20]
y que se sometieron a los sones
de una lira las rocas insensibles? [21]

---

[14] Procne fue convertida en ruiseñor. Se le llama pájaro Cecrópida (= «ateniense», por Cécrope, mítico rey de esa ciudad) porque tanto Filomela como su hermana Procne eran atenienses. Cfr. *Am.* 2, 6, 7-10, n. 5.

[15] Júpiter se transformó en cisne para fecundar a Leda (cfr. *Am.* 2, 11, n. 10), y en águila para raptar al joven Ganimedes. Cfr. *Am.* 1, 10, nn. 2 y 4. Convertido en lluvia de oro fecundó a Dánae, y con forma de toro raptó a Europa, a la que llevó por mar sobre su lomo desde Fenicia a Creta.

[16] Proteo: cfr. n. a *Ars* 1, 759-760. Protagonista de la otra leyenda es Cadmo, que, cuando buscaba a su hermana Europa, mató en Beocia un dragón consagrado a Marte (cfr. *Am.* 3, 6, 34, n. *ad loc.*). De los dientes de ese dragón, sembrados por consejo de Atenea, nacieron unos hombres belicosos que se mataron entre sí. Sólo cinco sobrevivieron: fueron, junto a Cadmo, los fundadores de Tebas.

[17] Son dos toros monstruosos, que tenían pezuñas de bronce y espiraban fuego, a los que Jasón debía uncir para obtener el toisón de oro.

[18] El auriga es Faetón, hijo del Sol, que pereció al precipitarse cuando conducía el carro de su padre. Las hermanas de Faetón, las Helíades, lloraron su muerte y fueron convertidas en álamos. Sus lágrimas se volvieron gotas de ámbar. Cfr. *Met.* 2, 340 y ss.

[19] Cuando Turno se disponía a incendiar la flota de Eneas, Júpiter accedió a los ruegos de Cibeles, para que las naves que llegaran a puerto se convirtieran en diosas marinas (Ninfas), lo que aterrorizó a los rútulos. Ya Virgilio *Aen.* 9, 77 y ss. considera la leyenda más digna de contar que verdadera.

[20] Los hijos de Pélope, Atreo y Tiestes: sobre el odio que se profesaban cfr. *Ars* 1, 327-330 y nn. *ad loc.*

[21] Aunque podría tratarse de Orfeo, más bien parece ser Anfión: cfr. nn. a *Ars* 3, 321-4.

La libertad creadora de los poetas
se desborda sin límites y no ata
a la verdad histórica sus términos.
También os debería haber parecido
falso el elogio mío de esta mujer.
Vuestra credulidad ahora me daña.

3, 13

[Fiestas faliscas en honor de Juno]

Ya que nació mi esposa en el país
de los faliscos, productor de frutas,
nos hemos acercado a las murallas
que dejaste vencidas tú, Camilo. [1]
Organizaban las sacerdotisas
las castas fiestas en honor de Juno,
los juegos célebres y el sacrificio
de una vaca nacida allí en su tierra.
Entretenerse en conocer los ritos
sobradamente merecía la pena,
aunque el acceso allí lo proporciona
un sendero difícil e inclinado.

Se alza un bosque sagrado en ese sitio,
viejo y bastante umbrío
por lo juntos que están en él los árboles.
Al verlo, admitirías
que el lugar pertenece a una deidad. [2]
Acoge el altar súplicas e incienso
que los hombres piadosos allí ofrecen,

---

[1] En el país de los faliscos (en Etruria) se hallaba la ciudad de Falerios, conquistada, según la tradición, en el 395-394 a.C. por Camilo, el general romano que expulsó a los galos de Roma. La elegía describe las *Iunonia* o fiestas en honor de Juno y, dentro de la tradición etiológica, explica sus orígenes y la causa de ciertos ritos. Poema ajeno completamente al tema erótico y al ciclo de Corina o la amada única (el poeta aparece incluso con su esposa).

[2] Se esbozan los rasgos de un *locus amoenus:* véase *Am.* 3, 1, n. 2.

el altar, fabricado sin ningún
refinamiento por antiguas manos.

Hacia allí, cuando ha dado la señal
la flauta con solemne melodía,
marcha por los caminos adornados
la procesión anual. Níveas terneras
—criadas en sus campos con la hierba falisca—
desfilan entre aplausos de la gente,
y terneros también, que con testuz
temible no amenazan todavía,
y un cerdo procedente de la humilde pocilga
—la más pequeña víctima. Igualmente
el jefe del rebaño con sus cuernos
sobre las duras sienes retorcidos. [3]

Tan sólo la cabrilla se ha ganado
el odio de la diosa soberana:
cuentan que, descubierta
por culpa de una delación de ella
en las profundidades de los bosques,
desistió de la fuga ya emprendida. [4]
Ahora todavía es la delatora
perseguida con dardos por los jóvenes,
y al autor de su herida es entregada en premio.

Por donde va a pasar la diosa, barren
jóvenes junto a tímidas muchachas
antes las anchas sendas con sus ropas que arrastran. [5]
Las cabelleras virginales van

---

[3] Perífrasis que alude al carnero.

[4] Etiología del rito en que los muchachos daban muerte a una cabra; se aduce para ello una leyenda: Juno, cortejada por Júpiter bajo forma de cuclillo, se escondió en el bosque, pero allí una cabra delató su presencia.

[5] Arrastran porque el camino se encuentra en una pendiente muy acusada, como dice el verso 6.

sujetadas con oro y gemas; cubre
los pies dorados un soberbio manto. [6]

Según costumbre griega de sus padres, [7]
veladas por las blancas vestiduras,
llevan en la cabeza encima puestos
los objetos sagrados recibidos.
Las gentes callan respetuosamente
cuando el áureo cortejo llega, y va
ella siguiendo a sus sacerdotisas.

Argivo es el aspecto del cortejo: [8]
después que Agamenón fue asesinado,
Haleso salió huyendo
del crimen y los bienes de su padre.
y ya, después de haber errado prófugo,
por tierra y mar, con mano afortunada
esas altas murallas construyó.
Él enseñó a sus súbditos faliscos
sagrados ritos en honor de Juno:
que me sean ellos siempre favorables,
favorables también siempre a su pueblo. [9]

---

[6] Las sandalias también llevaban adornos de oro.

[7] Es decir, de sus antepasados griegos.

[8] Argivo: de Argos. Rey de aquella ciudad era Agamenón, que fue asesinado. Haleso, hijo suyo, llegó a Italia, donde fundó Falerios (es el héroe epónimo de la ciudad). Como griego que era, se enfrentó en Italia a Eneas y fue muerto por Palante.

[9] El sujeto es «los ritos en honor de Juno». Este deseo o ruego final representa un cierre acorde con el tono sereno del poema y con el asunto religioso que describe.

3, 14

[YA QUE ME ERES INFIEL, MIÉNTEME AL MENOS]

Yo no te pido, hermosa como eres,
que no me seas infiel, mas sí que yo,
desdichado, no tenga que enterarme.
Y además no te ordenan mis reproches
que te hagas casta, pero sí te ruegan
que hagas intentos por disimularlo. [1]

No es infiel la que puede
decir que no lo ha sido. Y además
una mujer adquiere mala fama
tan sólo si hace pública su culpa.
¿Qué insensatez es ésa, desvelar
de día lo que en la noche está escondido,
y proclamar en público
los actos que realizas en secreto?

La meretriz que va a enlazar su cuerpo
con un desconocido ciudadano
se aparta de la gente,
echando previamente los cerrojos.
¿Vas a prostituir tú tus traiciones [2]

---

[1] Elegía que trata temas conocidos: la infidelidad de la amada (2, 5, 53-60; 3, 5; 11), e incluso su prostitución. En torno a ello se desarrolla monográficamente uno de los motivos preferidos de Ovidio: la ocultación y el disimulo como fundamentos de la moral privada y pública.

[2] A propósito de la prostitución, véase *Am.* 1, 10, n. 7.

dándolas a rumores maliciosos,
y a ofrecer pruebas de tu propia falta?

Muestra mayor prudencia, o por lo menos
imita a las honestas, de manera
que, aun sin serlo, crea yo que eres honrada.

Harás lo mismo que haces. Bastará con que niegues
que lo hayas hecho. Y no te dé vergüenza
decir públicamente palabras decorosas. [3]
Hay un lugar que es propio para los amoríos:
llénalo bien con todos los placeres,
y que quede el pudor lejos de allí.
Pero tan pronto como salgas de él,
que se aleje de ti toda lascivia,
y deja los delitos en tu lecho.
Allí no te avergüences de quitarte la túnica
ni de poner tus muslos debajo de otros muslos.
Allí que entre una lengua en tus purpúreos labios,
y que el amor invente placer de mil maneras. [4]
Allí gritos, palabras excitantes no paren,
y que la cama tiemble con el vaivén gozoso.

Revístete, a la vez que de la túnica,
de un rostro que se asuste de tus culpas.
Burla a la gente. Búrlame a mí.
Deja que en mi ignorancia me equivoque [5]
y que me sea posible disfrutar
de mi credulidad necia.
¿Por qué
veo tan frecuentemente

[3] Uso irónico de la expresión *pudeat*, «dar vergüenza». La degradación moral de la protagonista ha llegado a tal extremo que el poeta tiene que subvertir los empleos normales del término. Esta mujer siente vergüenza de decir algo decoroso.

[4] La sucesión de consejos abiertamente eróticos —aunque sean de tono amargo— recuerda los que se dan en *Ars* 3, 793-8.

[5] Consejo similar en *Am.* 1, 4, 69-70.

tablillas que se envían y se reciben?
¿Por qué aparece hundido por arriba
y en el centro tu lecho? ¿Por qué veo
que están alborotados tus cabellos
por algo más que el sueño, y que tu cuello
presenta la señal de algún mordisco? [6]
Por lo menos no traes
ante mis propios ojos tu delito.
Si dudas en ahorrarle eso a tu fama,
ahórramelo a mí.
Pierdo el sentido
y muero cada vez que reconoces
que has sido infiel, y cae
sudor frío por mis miembros.
Entonces amo, entonces odio en vano, [7]
porque es forzoso amarte. Entonces yo
muerto quisiera estar, pero contigo.

Yo ya no voy a preguntarte nada
ni a indagar lo que quieras ocultarme,
y tendré por regalos tus engaños.
Si a pesar de ello acabas sorprendida
en flagrante delito, y si tuvieran
que contemplar mis ojos esa infamia,
negarás que haya visto claramente
aquello que habré visto claramente.
Podrá más tu palabra que mis ojos.

Fácil tienes la palma y la victoria
sobre un hombre que quiere ser vencido.
Acuérdese tu lengua solamente
de decirme: «No fui».
Ya que se te presenta la ocasión

---

[6] Parecidas preguntas (allí en estilo indirecto) debe formularse el marido que aparece en *Am.* 3, 19, 39-42.

[7] Odio y amo: el conocido motivo de Catulo, 85. Cfr. *Am.* 3, 11 b, nota 2.

de trïunfar con dos palabras, vence, [8]
ya que no por el caso, por tu juez. [9]

[8] Las dos palabras son «no fui» [infiel]; en latín *non feci,* literalmente «no lo hice, no lo he hecho». Esta súplica del amante sumiso recuerda a la que al principio dirigió al Amor *(Am.* 1, 2, 49-50). Cfr. *Am.* 2, 5, 10.

[9] La parte final del poema está construida con conceptos judiciales. El amante traicionado es a la vez testigo y juez que no quiere creer las pruebas ni condenar. La amada infiel, sorprendida en un hipotético delito, es presentada como acusada y como su propia defensora, que podrá salir triunfante del proceso gracias a la benevolencia del juez, ya que no por las circunstancias de su caso (cfr. *Am.* 2, 2, n. 12). Con este final incierto concluye el poeta el ciclo de la amada única, cuya imagen ideal ha ido progresivamente deteriorándose.

3, 15

[Dice adiós el poeta a la elegía]

Búscate un poeta nuevo, madre de los Amores
tiernos. Mis elegías
están rozando aquí la última meta.[1]
Las he compuesto yo, que me crié
en el campo pelignio (y, la verdad,
no me deshonran estas diversiones).

Si tiene algún valor, soy caballero
por herencia de un rango que procede
de mi antiguo abolengo, y no creado
en la vorágine de la milicia. [1b]

Mantua se enorgullece de Virgilio,
Verona de Catulo, y yo seré llamado
gloria de la nación pelignia, a la que hizo
su propia libertad tomar las armas
del honor, cuando Roma tenía miedo
y angustia ante las tropas aliadas. [2]

---

[1] Aquí de nuevo se da la dilogía entre Amores como Cupidos y como título de esta colección de elegías.

[1b] El poeta se enorgullece de no pertenecer a los nuevos ricos que habían ingresado en el orden ecuestre, muchos de ellos por haberse enriquecido como mercenarios: compárese con *Am.* 3, 8, 9 y ss. y allí n. 3.

[2] Sobre el poeta y su tierra, cfr. *Am.* 2, 16, n. 1. Durante la guerra social (90-89 a.C.) las ciudades itálicas aliadas lucharon contra Roma por una ciudadanía plena. En Corfinio, dentro del territorio de los pelignios, se estableció la capital de la liga itálica. Tras la guerra, los aliados *(socii)* obtuvieron primero la ciudadanía latina y más tarde la equiparación con los ciudadanos romanos.

Y dirá un forastero mirando las murallas
de la húmeda Sulmona, que contienen
unas pocas yugadas de terreno:
«A vosotras, que habéis sido capaces
de alumbrar un poeta tan valioso,
por pequeñas que seáis, yo os llamo grandes».

Niño elegante, y tú, Amatusia, madre
del elegante niño, [3]
arrancad vuestros áureos estandartes [4]
del territorio mío. Me ha incitado
con su tirso más grave el cornígero Lieo. [5]
Una pista más ancha es la que tienen
que golpear mis corceles poderosos.

Elegías incapaces de guerrear,
Musa de los placeres, [6]
Adiós.
También a ti,
obra que tras mi muerte permanecerás viva. [7]

---

[3] Amatusia: de Amatunte, en la isla de Chipre, por la que Venus (a la que se nombra así) sentía predilección.

[4] Una paradoja subraya la decisión del poeta: con términos militares (cfr. *Am.* 1, 9 n. 1) se alude a los dioses del amor (Venus y Cupido), emblemas de un género como la elegía, que no trata asuntos bélicos (véase verso 19).

[5] Lieo es Baco, que se solía representar con cuernos. La contraposición entre el refinamiento de Cupido y Venus y el carácter más solemne del tirso de Baco enfrenta en realidad dos géneros: elegía y tragedia. Véase *Am.* 3, 1, n. 5.

[6] El poema que cierra la obra trata el mismo tema que los que han ido abriendo cada uno de los libros: la cuestión literaria de los géneros. Si en los anteriores el poeta defendía la elegía frente a los géneros altos (épica y tragedia), aquí se invierte esa proporción. La elegía es abandonada en beneficio de la tragedia. «Musa de los placeres» es *genialis Musa,* una expresión que apela a varios ámbitos: en el de la poesía, *genialis* es «inspiradora, creadora». En el del amor, «fecunda, nupcial, placentera». También puede ser «festiva».

[7] La despedida del género concluye con el tema de la inmortalidad poética (que inevitablemente recuerda a Horacio *Carm.* 3, 30; cfr. *Am.* 1, 10, n. 20; 15, n. 15).

ARTE DE AMAR

ARTE DE AMAR I

[Ovidio enseñará el arte de amar]

Si entre el público alguno no conoce
el arte de amar, lea este poema [1]
y tras leer el poema, ame instruido.
Con arte se desplazan presurosos
los navíos de vela y los de remo.
con arte avanzan los ligeros carros:
con arte el Amor debe ser regido.
Automedonte se mostraba experto [2]
llevando el carro y las flexibles riendas.
Tifis era el piloto en el bajel hemonio. [3]
A mí me ha puesto Venus como maestro
del tierno Amor. Y yo seré llamado
Tifis y Automedonte del Amor.

---

[1] La zona inaugural del poema está a dedicada a definir la noción de *ars*, «arte».

[2] Automedonte, auriga por antonomasia, conducía el carro de Aquiles. Aparece de nuevo en *Ars* 2, 738.

[3] Tifis fue el timonel de la nave Argos (construida con madera prodecente de Tesalia, también llamada Hemonia). Ovidio lo llama aquí *magister*, término que resume el valor de estos dos *exempla*: el arte supone el dominio práctico del correspondiente oficio. Ovidio se atribuye a sí mismo esta excelencia en el oficio del amor (y simultáneamente en el poético, que le permite transmitir esa sabiduría. En los versos 39-40 describe el alcance del poema como la conducción de un carro, lo que constituía un lugar común).

Él, ciertamente, es fiero y de tal temple
que se revuelve contra mí a menudo.
Pero es un niño, edad
dócil y que se presta a que la guíen.
Educó con su cítara el Filírida [4]
a Aquiles cuando éste aún era un niño
y con esa arte plácida sometió su alma fiera.
Aquel que tantas veces aterró a sus aliados,
y tantas veces a sus enemigos,
temía sobremanera, según cuentan,
a aquel anciano tan cargado de años.
Si el maestro lo exigía,
las manos que después sufriría Héctor [5]
él las tendía obediente a los azotes.
Quirón lo fue del Eácida, yo soy [6]
preceptor del Amor. Son los dos niños [7]
crueles y son los dos hijos de diosas.
Con todo, aguanta la cerviz del toro
el peso del arado, y los caballos
nobles sufren los frenos en su boca:
también se rendirá ante mí el Amor,
aunque hiera mi pecho con su arco
y agite sus antorchas sacudiéndolas.

---

[4] El centauro Quirón, hijo de Fílira, que instruyó a Aquiles. Se amplía la noción de *ars*: de la destreza deriva la superioridad en el plano de los conocimientos teóricos.

[5] Héctor mató a Patroclo, pero luego en venganza fue muerto luego por Aquiles.

[6] Eácida: Aquiles, nieto de Éaco. Todos los prototipos evocados son homéricos. La épica, como vimos al comienzo de los *Amores*, es siempre el trasfondo, el punto de referencia para la elegía, especialmente en la definición inicial de la obra (en realidad lo era para toda la cultura antigua).

[7] En la categoría elegíaca *praeceptor amoris* hay una anfibología que se funda en la dualidad de *Amor*. Su acepción en este pasaje es «preceptor del dios Amor», pero en la obra será «preceptor de los lectores en el arte del amor». No obstante, una acepción precede conceptualmente a la otra: las heridas que sufre el poeta intentando dominar como preceptor al diosecillo le permiten luego vengarse, transmitiendo a otros su experiencia.

Cuanto mayor violencia haya ejercido
Amor al traspasarme, al abrasarme,
tanto mejor podré vengarme yo
de la herida que me haya ocasionado.

[Fruto de la experiencia es el tratado]

No voy yo a simular, Febo, que este tratado
es un don tuyo. No me está instruyendo
el canto de ninguna ave del aire,
ni tampoco he tenido una visión
de Clío y las hermanas de Clío, cuando guardaba, [8]
Ascra, en los valles tuyos los rebaños. [9]
La práctica es quien dicta esta obra mía:
a este experto poeta hacedle caso.
Voy a cantar sucesos verdaderos.
Dame tu ayuda, madre del Amor,
en esta empresa. Manteneos lejos,
finas cintas, insignia del pudor, [10]
también tú, larga banda que cubres medio pie. [11]
Yo cantaré una Venus sin peligros
y los tratos secretos tolerados.
En mi poema no habrá delito alguno.

---

[8] Clío es una de las nueve musas.

[9] En Ascra, su lugar de nacimiento, tuvo Hesíodo la visión de las musas. Definida la elegía con respecto al modelo épico, se delimita aquí la otra dimensión genérica de la obra: la didáctica. Ahora se diferencia Ovidio de Hesíodo, el modelo griego, renunciando a una didáctica inspirada para descender a un descarnado realismo práctico.

[10] Las *uittae* eran unas cintas que anudaban el pelo de las mujeres libres vírgenes (véase *Am.* 3, 6, 56). Quedan así excluidas de la categoría de destinatario explícito del poema (pero no como lector implicado: veremos que en realidad Ovidio sí piensa —no deja de ser un lector virtual— en las doncellas como destinatarias de la obra y/o como objeto de seducción). Cfr. Genette, G., *Nouveau discours du récit*, París, 1983, págs. 103-104.

[11] *Instita:* una especie de volante o banda que llevaban las mujeres casadas. Como en el verso anterior, actúa como metonimia para rechazar a una clase de mujeres, a las que de hecho también tendrá en consideración.

En un principio esfuérzate en buscar [12]
a quien quieres amar, soldado que ahora
por vez primera tomas armas nuevas. [13]
El trabajo siguiente es con tus ruegos
ganarte a la mujer que te ha agradado.
Lo tercero, que dure el amor largo tiempo.
Ése es mi límite. Ése es el espacio
que surcará mi carro. Ésa la meta
que ha de rozar mi rueda apresurada. [14]

Mientras está a tu alcance, y puedes ir
a rienda suelta por cualquier lugar
elige una a la que le digas:
«tú eres la única que a mí me gusta».
Ella no vendrá a ti
bajando por los aires delicados; [15]
Han de buscar tus ojos la mujer adecuada.
Bien sabe el cazador [16]
dónde tender sus redes a los ciervos,
bien sabe él en qué valle
se encuentra la morada del jabalí rabioso.
Para los pajareros
resultan conocidos los arbustos.
Conoce el que sostiene los anzuelos

---

[12] *Principio* es una fórmula didáctica para inagurar un nuevo tema, ya en Lucrecio y Virgilio.

[13] Aludir al amante como soldado es propio del tópico de la *militia amoris*. Cfr. *Am.* 1, 9.

[14] Metáforas tomadas de la carrera de carros. La meta era uno de los mojones que marcaban el circuito del estadio.

[15] El crudo realismo lleva de nuevo a negar los prodigios de los géneros altos.

[16] Expresiones como ésta han hecho pensar que Ovidio tuvo también presente el arte de la caza o *ars uenatoria*, quizá la *Cynegetica* de su contemporáneo Gratio.

en qué aguas hay nadando muchos peces.
Lo mismo tú, que buscas material
para un largo amor, aprende antes
en qué lugar abundan las muchachas.
Yo no le ordenaré al que está buscando
que dé al viento sus velas, ni tú, para encontrar,
habrás de transitar largo camino.
Aunque Perseo se llevara a Andrómeda [17]
desde la tierra de los negros indios,
y aunque fuera raptada
la mujer griega por el héroe frigio,
Roma te dará a ti tantas muchachas
y tan hermosas, que dirás: «Aquí
se encuentra lo que hay en todo el mundo».
Tantas como las mieses que hay en Gárgaro [18]
tantas como racimos en Metimna, [19]
como los peces que en la mar se esconden
y las aves que ocultan los ramajes,
como en el cielo estrellas, en tu Roma hay doncellas. [20]
En la ciudad de su querido Eneas
se ha quedado su madre. [21]
Si te cautivan los primeros años,
y los que aún están en crecimiento,

---

[17] Andrómeda, hija del rey de Etiopía, fue salvada de la muerte en sacrificio por su enamorado Perseo. La pareja luego marchó a Argos y a Tirinto. Nombra después a Helena y Paris.

[18] Monte de Asia Menor, célebre por la fertilidad de sus campos.

[19] Eran famosos los vinos de Metimna, ciudad de la isla de Lesbos.

[20] La rima interna *stellas/puellas* se puede conservar en español trasladando *puellas* por «doncellas», en vez del sentido más amplio de «mujeres susceptibles de ser amadas», que es el que tiene, como demuestran los versos siguientes. Recuérdese *bella puella*, «bella doncella» de *Am.* 1, 9, 6

[21] La grandeza de Roma no viene dada por sus guerreros, sino por su abundancia de mujeres. No es aquí una noción política expansiva, sino un mero concepto urbanístico, un territorio ciudadano propio para la conquista amorosa (constantemente late el palíndromo *Roma/Amor*). En definitiva, una Venus totalmente contraria a la Venus augústea, engendradora de la *gens Iulia*. Cfr. *Am.* 1, 8, 42.

vendrá una verdadera muchacha ante tus ojos. [22]
Si deseas una joven, te gustarán mil jóvenes,
y harán que ni siquiera sepas lo que deseas.
Si por casualidad te satisface
la edad madura y con mayor pericia,
ese escuadrón, créeme, será hasta más copioso.

[Búscala por los pórticos y templos]

Tú sólo tienes que pasear con calma
bajo los umbríos arcos de Pompeyo [23]
cuando va el Sol a lomos del león de Hércules, [24]
o por donde una madre sus regalos
añadió a los regalos de su hijo, [25]
espléndida obra en mármol extranjero.
Y no evites el pórtico adornado
de antiguos cuadros, y que lleva el nombre
de Livia, su creadora, [26]
ni aquel en el que están de pie las Bélides
—que tuvieron la audacia de tramar

---

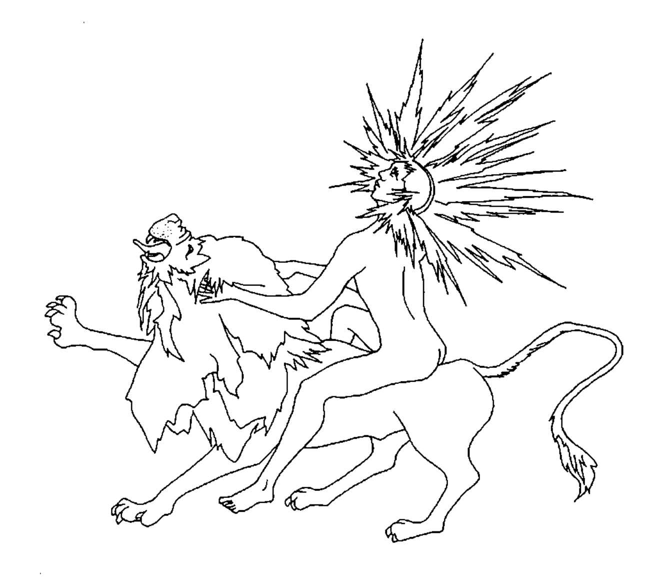
22 Ahora se perciben con claridad los dos sentidos de *puella*: estricto («muchacha») y amplio («mujer susceptible de ser amada» y prácticamente «cualquier mujer»).

23 Literalmente «la sombra pompeyana»: el pórtico que mandó construir Pompeyo. Las referencias a lugares conocidos de Roma (o a épocas del año) se realizan mediante complejas perífrasis, propias de un tratamiento artístico que evita el prosaísmo de lo cotidiano.

24 Sugerente imagen para la perífrasis relativa al tiempo: a finales de julio, cuando el sol entra en el signo de Leo (el león de Nemea, al que Hércules dio muerte, y que fue convertido en constelación). Casi como si hubiese una tmesis he traducido *terga... adit,* (literalmente «se aproxima a las espaldas») por «va a lomos» que no resulta menos literal; me ha inducido a ello la brillante imagen de Barelli (véase su traducción en la bibliografía): «quando cavalca il sole sopra il dorso / dell'erculeo Leone».

25 La hermana de Augusto, Octavia, donó la decoración del teatro que había construido su hijo Marcelo.

26 La esposa de Augusto, que ordenó erigir el pórtico que llevaba su nombre.



Cuando va el Sol a lomos del león de Hércules
(*Arte de amar* 1, 68)

la muerte de sus primos desdichados— [27]
y también su cruel padre empuñando la espada.
No se te escape Adonis el llorado por Venus, [28]
ni aquellos rituales que celebra
el judío sirio cada siete días. [29]
Tampoco estés ausente del menfítico
templo de la ternera revestida de lino: [30]
ella hace que sean muchas lo que ella fue de Júpiter. [31]

[TAMBIÉN HABRÁ MUJERES EN EL FORO]

También los foros ¿quién podría creerlo?
para el amor resultan apropiados.
Ha brotado la llama muchas veces
en el foro plagado de argumentos.
Por donde agita el aire la Apíade [32]
con aguas que a presión surgen, justo al
pie del templo de Venus hecho en mármol, [33]
allí el juriconsulto muchas veces
cae preso del Amor, y el que por otros mira
no es capaz de mirar por su persona.
Muchas veces allí al hombre elocuente
le faltan las palabras. Hechos nuevos
se le presentan y es su propia causa [34]

---

[27] Las Bélides, nietas de Belo, son las Danaides. Cfr. *Am.* 2, 2, 3-4, nota 3.

[28] A los ritos de Adonis solían asistir las cortesanas.

[29] La celebración del sábado por los judíos.

[30] El templo de Isis, diosa que recibía culto en Menfis. Cfr. *Am.* 2, 13, n. 2. Se la figuraba a veces como una ternera, confundiéndola con Io. Sobre *linigera*, neologismo ovidiano, cfr. *Am.* 2, 2, n. 7.

[31] Es decir, amantes de los hombres (como Io lo fue de Júpiter).

[32] La Apíade es singular por plural, como confirma *Ars* 3, 452, que habla de las ninfas esculpidas en esta fuente.

[33] La cercanía espacial es también conceptual: Venus desde lo alto, en su templo, incita a los amores en el foro.

[34] «Palabras», «hechos», «causa» *(uerba, res, causa),* como más adelante «abogado» y «cliente», son vocablos del léxico jurídico que se convierten en terminología amorosa.

la que ha de defender. Se ríe de él
Venus desde su templo colindante. [35]
El que hace un instante era abogado
desea ahora ser cliente.

[Los teatros. Rapto de las Sabinas]

Pero tú has de cazar principalmente
en los curvados teatros. Esos lugares
tienen más cantidad que lo que anhelas.
Allí encontrarás alguien a quien amar,
alguien con quien podrás entretenerte,
alguien a quien tocar una vez sólo,
y alguien a quien quisieras retener. [36]
Igual que van y vienen numerosas [37]
en una larga hilera las hormigas,
cuando en su boca hecha para llevar el grano
transportan su alimento habitual,
o como las abejas, tras hallar
sus bosques y los prados olorosos,
vuelan por flores y romero alto,
así se precipitan las mujeres
—extraordinariamente acicaladas—
camino de los juegos concurridos.

---

[35] La risa de Venus (como la de Cupido en *Am.* 1, 1, 3) define el espíritu que anima la concepción ovidiana del amor y de la elegía: travesura, burla de las ocupaciones serias, gracia, tanto en la vida como en la literatura.

[36] El amor en el *Ars* es una noción rica y diversa, que abarca todo tipo de relaciones, desde el afecto profundo y estable hasta el mero entretenimiento.

[37] De pronto, el poeta despliega dos símiles de raigambre homérica, cuyas funciones son varias. Evocando la épica en la elegía, no sólo hace alarde de su dominio del oficio, sino que redefine el género por contraste y pondera la gran tarea del seductor/cazador. Sobre todo, amplifica la idea de la abundancia de mujeres (tratadas no individualmente, sino como multitud instintiva), recreándose artísticamente en ella y demorando el tiempo narrativo.

Su abundancia ha logrado muchas veces
demorar mi elección.
Van a mirar y van a que las miren.
Presenta ese lugar muchos perjuicios
para el casto pudor.
Tú fuiste, Rómulo [38]
el que primero alborotó unos juegos,
cuando dio la Sabina allí raptada [39]
goce a tus hombres faltos de mujeres.
Entonces ni colgaban unos toldos
sobre el marmóreo teatro, ni la escena
roja estaba por gotas de azafrán. [40]
Allí unos ramajes que el boscoso
Palatino había proporcionado,
puestos con sencillez, eran la escena
sin artificio. En graderío de césped
el pueblo se sentó, con sus cabellos
toscos cubiertos por cualquiera rama.
Se vuelven a mirar, y con los ojos
señala cada uno a la muchacha
que quiere: agitan muchas ilusiones
calladamente dentro de su pecho.
Y mientras que golpea un bailarín tres veces
el terreno allanado, al rudo son
que un flautista toscano iba tocando,
en medio del aplauso (los aplausos

---

[38] Los atentados contra el pudor de esos lugares (y del poema) se justifican con la leyenda del rapto de las Sabinas, que permite al poeta otra carga en profundidad contra la Roma augústea. Abre el relato nada menos que Rómulo, presentado como prototipo de seductor inmoral.

[39] Sabina: singular por plural.

[40] Por contraposición a la sencillez ideal de los primeros tiempos, Ovidio retrata la Roma de su época y sus muestras de refinamiento: toldos enormes que protegían del sol a los espectadores, perfume de azafrán con el que se rocíaba el escenario... La misma distancia hay entre el amor primitivo de aquellos romanos y el elegante y urbano de los elegíacos, aunque en el de éstos permanezca latente el de aquéllos.

carecían entonces de artificio) [41]
el rey dio al pueblo la señal que éste [42]
debía esperar para ir a por la presa.
Al instante se lanzan, declarando
sus intenciones con el griterío,
y sobre las doncellas
ponen sus manos llenas de deseo.
Igual que las palomas, desbandada
asustadísima, huyen de las águilas,
como huye al ver los lobos la pequeña cordera, [43]
así ellas se asustaron de esos hombres
que sin ninguna ley se abalanzaban.

Ninguna conservó su color previo;
y aunque uno solo era su temor
la expresión del temor no fue una sola:
parte de ellas se mesa los cabellos,
parte, desvanecida, toma asiento,
una guarda silencio entristecida,
otra llama a su madre inútilmente,
ésta se queja, aquélla está aturdida,
ésta se queda quieta, esa otra huye.
Son llevadas en rapto las muchachas,
como botín nupcial, y el temor mismo
consiguió embellecer a muchas de ellas.
Si se resistía alguna demasiado
y se negaba a dar su compañía,
el hombre la tomó y debajo de él

---

[41] El contraste sirve también para denunciar la hipocresía de las costumbres contemporáneas. Existía a veces una especie de claque, como cuenta Suetonio, *Nerón,* 20.

[42] El rey es Rómulo.

[43] Vale para esta descripción lo dicho en nota 37 (y 16). *Inicere manus* «poner la mano encima». Además del sentido puramente erótico y corporal que aquí tiene, constituía una fórmula jurídica («tomar posesión») cuyos ecos pueden ser un indicio narrativo (recordemos que el episodio termina en bodas). Compárese con *Am.* 1, 4, 6 y 40.

la puso con abrazo apasionado,
y le dijo: «¿Por qué esos tiernos ojos
los destrozas con lágrimas? [44]
Lo que para tu madre
es tu padre, seré yo para ti.»

Solamente tú, Rómulo, has sabido
dar una recompensa a tus soldados,
si a mí me dieses esas recompensas,
yo me haría soldado. [45]
Es evidente que a partir de aquello, [46]
por costumbre solemne, los teatros
todavía ahora para las mujeres
hermosas están llenos de emboscadas.

---

[44] El hexámetro termina igual en *Am.* 3, 6, 57, referido a Ilia.

[45] Una invocación a Rómulo sirve para cerrar (igual que se abrió) esta versión interesada del rapto de las Sabinas. *Commoda*, que traduzco por «recompensas» puede ser «placer», pero también «ventaja inherente a determinada función, especialmente la militar». Así se denominaba la pensión que cobraban los soldados retirados. El juego de palabras que permite este vocablo, común al léxico del placer y al de la milicia, se inserta en el tópico de la *militia amoris*. Tratando ese mismo tema juega Góngora con una anfibología similar: «Perdóname, Amor, aquí,/ pues yo te perdono allá / cuatro escudos de paciencia, / diez de ventaja en amar». Cfr. la voz "ventaja" en Covarrubias, y el comentario de D. Alonso, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Alonso, D., 1980 (=1974^{6}), t. 2, pág. 11.

[46] La ironía anterior ("recompensa" es en realidad «placer») se amplía en la interpretación final, marcada por *scilicet* «ciertamente, es evidente». Esa marca de ironía revela al lector que Ovidio está jugando con la etiología, y que «es evidente» que aquel episodio no fue la causa de las seducciones en el teatro). Es innegable el uso contrario a la moral dominante que supone *sollemni more* «por costumbre solemne». Como nuevo fundador de Roma, Augusto había creado nuevos juegos y fiestas. Burla, pues, de tantas explicaciones etiológicas que el régimen de Augusto, como todos los autoritarios, generó. Sigo la lectura ofrecida por el *Hamiltonensis* y aceptada por Kenney: *solemni more*. Cfr. Hollis, A. S.,*...Book I, o. c., ad loc.*

Tampoco se te escape la carrera
de los nobles caballos [47]
Ofrece muchas gratificaciones [48]
el circo, en el que caben muchedumbres.
No son en absoluto necesarios
dedos que comuniquen tus secretos.
Ni debes recibir mensaje alguno
con los asentimientos de cabeza. [49]
Te sentarás, pues nadie te lo impide,
lo más cerca posible de tu amada.
Arrima tu costado a su costado
cuanto puedas. Lo bueno es que la fila,
aun sin quererlo tú, fuerza a juntarse,
que tienes que tocar a la muchacha
por ley de aquel lugar.
En ese punto, busca algún principio
para una común conversación,
y que sean expresiones generales
las que den vida a tus primeras frases:
procura preguntarle interesado
de quién son los caballos que allí llegan,
y sin demora, apoya —sea cual sea—
al que ella apoye. Luego, cuando avance
el nutrido cortejo de los seres celestes
labrados en marfil, aplaude tú

---

[47] El pasaje es prácticamente una reelaboración didáctica de la elegía 3, 2 de *Amores*, con la que presenta pasajes paralelos. Los consejos que aquí se dan aparecen allí llevados a la práctica por un enamorado, que dirige un largo discurso a su amada.

[48] «Gratificaciones» es *commoda*, el mismo término empleado unos versos antes, ahora claramente erótico.

[49] Está comparándolo con los mensajes cifrados que se envían los amantes en las reuniones pequeñas, donde son observados; por ejemplo en las cenas, como se describe en *Am.* 1, 4, 17-20.

a Venus soberana con entusiasta mano. [50]
Si por casualidad, como es frecuente,
cae polvo en el regazo de tu amada,
habrás de sacudirlo con tus dedos.
Aun cuando sea inexistente el polvo,
sacúdele ese polvo inexistente.
Que resulte cualquier motivo válido
para mostrarte servicial. Si arrastra
por tierra el manto que en exceso cuelga,
recógelo y diligentemente
levántalo del sucio suelo. Al punto,
en pago a tu servicio, con la anuencia
de la muchacha, quedarán sus piernas
expuestas a la vista de tus ojos.
Además de eso, vuélvete a mirar,
para que el que se siente tras vosotros
no le apriete, apoyando la rodilla,
su espalda delicada. Las minucias
cautivan los espíritus ligeros.
Ha sido provechoso para muchos
prepararle el cojín con presta mano.
Y ha sido útil, para darle aire
mover una tablilla fina, y bajo
su tierno pie poner escabel cóncavo.

[En los combates de los gladiadores]

Estos acercamientos para un nuevo
amor el circo los ofrecerá,
y también esa arena infortunada
que se esparce en el foro alborotado. [51]
Sobre esa arena ha combatido el hijo

[50] Abría los juegos una procesión con estatuas de los dioses.

[51] En el foro se organizaban a veces combates de gladiadores. Enálage (*tristis* «infortunado» es en realidad el gladiador) y sinécdoque (la arena por el conjunto del espectáculo)

de Venus con frecuencia, [52]
y el que era espectador de las heridas
tiene una herida ahora: mientras habla, [53]
roza la mano, pide algún programa,
y pregunta, después de hacer su apuesta,
cuál vence de los dos, ha comenzado
a gemir malherido,
ha padecido el dardo volador,
y ha sido él en persona
parte de ese combate que miraba.

[MUCHAS MUJERES HUBO EN LA NAUMAQUIA]

¿Y qué diré de la ocasión reciente
en la que César, al representar [54]
un combate naval, hizo enfrentarse
los barcos persas contra los cecropios? [55]
Desde uno y otro mar vinieron jóvenes,
desde uno y otro mar también muchachas,

---

52 El poeta incluye a Cupido (con sus flechas) en los combates de gladiadores.

53 Uno cualquiera de los espectadores queda enamorado al ver a una hermosa mujer (lo que se describe metafóricamente como heridas causadas por Cupido). El paso al presente como tiempo narrativo es indicio de cercanía —incluso de solidaridad— del narrador con el personaje.

54 Naumaquia organizada en el Foro por Augusto el año 2 a. C., lo que indica que el *Ars* es posterior.

55 La representación de la batalla naval de Salamina evocaba la guerra que mantenían los romanos (aludidos por los atenienses o cecropios, cfr. *Am.* 3, 12, n. 12) contra los partos (representados por los persas). Su motivo principal era, sin embargo, la consagración del templo de Marte *Vltor* o «Vengador». Hubo de construirse un acueducto para la ocasión, que llevó el agua hasta un estanque situado en la orilla derecha del Tíber. Participaron treinta naves largas y muchas barcas pequeñas. Actuaron más de trescientos gladiadores *(Res Gestae* 23), sin contar los remeros. El estanque fue después usado por Nerón y Tito.

y el orbe inmenso se reunió en la Urbe. [56]
¿Quién no encontró en aquella muchedumbre
alguien a quien amar? ¡A cuántos, ay,
un amor forastero atormentó!

[PARTE LA EXPEDICIÓN DE CAYO CÉSAR]

Mira, César se apresta a incorporar [57]
lo que faltaba al mundo sometido.
Ahora, extremo Oriente, serás nuestro. [58]
Parto, recibirás tu merecido.
Regocijaos, Crasos sepultados, [59]
y vosotras, enseñas que sufristeis
las manos bárbaras con desagrado.
Aquí está el vengador; ya en sus primeros
años demuestra que es un general
y, niño como es, lleva la guerra
como no es propio que la lleve un niño. [60]

[56] La paronomasia *orbis/urbe* expone con precisión la capitalidad del mundo que desempeñaba Roma, políticamente, y también en el ámbito del amor y de los espectáculos.

[57] La naumaquia ha actuado como transición temática. Cierra el catálogo de lugares propios para la conquista. A la vez, representaba la guerra con los partos, lo que lleva al poeta a un tratamiento detallado de esa guerra contemporánea. César es simultáneamente Augusto (como promotor de la campaña) y su nieto Cayo (que fue puesto al mando de las tropas). Cayo, hijo de Julia y Agripa, no llegaba a los veinte años en el año 1 a. C., cuando se preparaba esta expedición: su juventud es uno de los motivos de este discurso laudatorio.

[58] El extremo Oriente de los Romanos viene a coincidir con nuestro Oriente Medio: Mesopotamia y la región de los partos. Allí el rey Fraates IV había sido asesinado por su hijo Fraataces, quien se hizo con el poder. El episodio provocó la intervención de Roma.

[59] Plural (quizá mayestático) por singular. Es el célebre triunviro Licinio Craso, que murió en la derrota romana de Carras, en Mesopotamia (53 a. C.). Los romanos aspiraban a vengarse, pues tuvieron allí numerosas bajas y perdieron sus estandartes.

[60] Se exagera la juventud del elogiado llamándolo *puer* (edad que terminaba a los diecisiete años, aunque puede aludirse aquí a que fue cónsul designado a los catorce años).

Ahorraos, hombres cobardes, la molestia
de contar los cumpleaños de los dioses.
El valor ha llegado antes de tiempo
a los Césares. Su índole celeste
se presenta más pronto que sus años, [61]
y malamente aguanta las ofensas
que una lenta demora le ocasiona.
Pequeño era el Tirintio [62]
y ahogó a dos serpientes con sus manos:
ya en la cuna era, pues, digno de Júpiter.
Tú que sigues ahora siendo un niño,
Baco, ¿cuán niño eras cuando la India
vencida tuvo miedo de tus tirsos? [63]
Niño, con los auspicios y los años
de tu padre, manejarás las armas, [64]
y saldrás victorioso

[61] La explicación a méritos tan tempranos procede del carácter divino del muchacho (la familia Julia se decía descendiente de Venus). Queda así definido Cayo César con los rasgos "niño + dios", ambos hiperbólicos. «Césares» es aquí el *cognomen* (especie de apellido) familiar en plural. Todavía no se ha instituido la dinastía (el poema muestra los intentos de hacerlo) y por tanto no es apelativo genérico de los emperadores.

[62] Se le compara con Hércules (aunque era tebano se le llamaba el Tirintio porque su linaje era el de los Perseidas, originarios de Tirinto), que lleva al extremo el rasgo de niño, puesto que su primera hazaña tiene lugar en la cuna. Es además, un semidiós, hijo de Júpiter, con el que implícitamente se compara a Augusto, que había adoptado a Cayo. Estos elogios desmedidos son propios de la poesía augústea, y Hollis (*ad loc.*) cree ver la influencia de los poetas helenísticos de la corte, especialmente de Antípater, que en otro *propempticon* a Cayo César lo llama «hijo de Zeus». Entran forzadamente en el poema ovidiano, no por la transición, hecha con maestría, sino porque el tema resulta ajeno al del *Ars Amatoria*.

[63] La comparación con Baco completa la faceta divina de Cayo. El *exemplum* recuerda al dios —eterno adolescente— como conquistador de la India. Allí desfiló en triunfo (como cuenta *Am.* 1, 2, 47), y esa imagen subyace al triunfo de Cayo César que se anticipa a continuación.

[64] Augusto (entonces Octaviano) tenía también veinte años en el 43 a. C., cuando obtuvo sus victorias con el primer triunvirato. Es sin duda una excelente base para desarrollar el paralelismo entre Cayo y su abuelo.

con los años y auspicios de tu padre.
Te encuentras obligado a tal comienzo
bajo el peso de un nombre tan grandioso,
príncipe en este instante de los jóvenes, [65]
que algún día lo serás de los ancianos. [66]
Puesto que hermanos tienes, desagravia [67]
a esos otros hermanos ultrajados,
y puesto que también un padre tienes, [68]
defiende los derechos de aquel padre. [69]
Te ha revestido de armas el que es
a la vez padre de la patria y tuyo. [70]
Ha arrebatado el reino el enemigo
a su progenitor, que se oponía. [71]

---

65 *Princeps iuventutis* «príncipe de la juventud» es un alabanza de Cayo, pero sobre todo era un cargo de tipo militar que Augusto había concedido a su nieto.

66 *Princeps senum* es más que un paralelismo con lo anterior. Con el juego etimológico *senum/senatus* el poeta está augurando al joven la sucesión política, puesto que heredaría el cargo de *princeps senatus,* título preferido de Augusto que incluso acabó dando nombre al régimen (el Principado).

67 Lucio y Agripa Póstumo, hijos también de Julia y de Agripa.

68 Augusto, su padre adoptivo.

69 Sigo la interpretación de Hollis (*ad loc.*), que considera que se refiere a los cuatro hermanastros de Fraataces —rehenes en Roma—, que habían sido ultrajados al asesinar éste a su padre común (Fraates IV), al que se refiere este verso. Cabría entender: «desagravia / a esos hermanos tuyos ultrajados / y puesto que también un padre tienes / defiende los derechos de tu padre», es decir, «venga a tus hermanos Lucio y Agripa y a tu padre Agripa de la ofensa que les ha infligido Fraataces». Pero no se ve en qué habría de afectar a los dos jóvenes imperiales el asunto parto, y por otra parte parecen más merecedores de venganza los hermanos y el padre del usurpador.

70 *Genitor patriae* alude al título de *pater patriae* adoptado por Augusto en el 2 a. C.

71 A la legitimidad dinástica y política de C. César, continuador de todos los meritos de su abuelo-padre, se contrapone el rey de los partos, ejemplo de impiedad, pues subió al trono tras asesinar a su padre, Fraates IV. Las alusiones monárquicas (*regna* «reinos»), todavía negativas, se aplican al enemigo parto, mientras que para Augusto y su nieto se reservan títulos de raíz republicana, como *princeps senatus,* que sin embargo preveían una sucesión dinástica. También el poema da cuenta de las tensiones constitucionales.

Tú serás portador de dardos píos, [72]
él de flechas manchadas por el crimen.
La justicia y con ella la piedad
estarán defendiendo tus enseñas.
Por la razón los partos caen vencidos;
caigan también vencidos por las armas.
Que mi general traiga como dones
al Lacio las riquezas orientales.
Prestadle, padre Marte y padre César
vuestro apoyo divino ahora que parte, [73]
pues uno de vosotros es un dios
y el otro lo será. Yo, sí, te auguro
que vencerás y que redactaré [74]
un poema en tu honor, y que mi boca
habrá de celebrarte grandemente.
De pie estarás y con palabras mías
pronunciarás la arenga ante tu tropa.
¡Ojalá mis palabras
no queden por debajo de tu arrojo!
Hablaré de la espalda de los partos
de los pechos romanos, y los dardos que lanza [75]
cabalgando al revés el enemigo.
Tú, que para vencer sales huyendo,
oh parto, ¿qué le dejas al vencido?

---

[72] Esta mención del término *pius*, repetida en el verso 200, inscribe este discurso plenamente —sin las ironías del resto de la obra— en la ideología y la estética augústeas: la *pietas* era la virtud por excelencia de su héroe, Eneas.

[73] Marte como dios de la guerra. Augusto no fue divinizado en vida. Sólo en el 14 d.C. el Senado decretó su apoteosis.

[74] El *propempticon* o poema de despedida incluye aquí la descripción de las celebraciones del regreso, entre las que se cuenta un poema de bienvenida en honor del viajero.

[75] Espaldas y pechos son elementos concretos que por metonimia representan en el poema la cobardía y el valor, respectivamente. Mientras los romanos luchaban de frente, los partos se daban a la fuga montados al revés en el caballo, lo que les permitía disparar durante la huida. (Una interpretación erótica de ello se encuentra en *Ars* 3, 786).

Parto, ese Marte tuyo te presenta [76]
ya un funesto presagio desde ahora.

[El desfile triunfal de Cayo César]

Así, llegará el día [77]
en que tú, el más hermoso de los seres,
avanzarás, resplandeciente de oro, [78]
en carro del que tiran cuatro corceles níveos.
Delante marcharán los generales
con sus cuellos cargados de cadenas,
a fin de que no puedan, como antes,
ponerse a salvo dándose a la fuga.
Te admirarán los jóvenes, alegres,
y mezcladas con ellos, las muchachas.
Ensanchará ese día los corazones
de todos, y cuando una de entre ellos
te pregunte los nombres de los reyes,
qué lugares, qué montes, o qué ríos [79]
son los que allí desfilan, tú responde
a todo, aun cuando nadie lo pregunte.
Si hay algo que te sea desconocído
dilo como si bien lo conocieras.
Éste de aquí es el Éufrates,
con su frente ceñida por el junco.

---

[76] Marte es metonimia por guerra: «esa manera tuya de guerrear». Alude también al carácter belicoso de los partos.

[77] Solemne descripción del triunfo organizada como relato que se anticipa a la historia: profético, pues (entre los tópicos del *propempticon* se encontraba la previsión de las celebraciones del regreso). Compárese con el triunfo del Amor en *Am.* 1, 2, 19 y ss.

[78] El general triunfante, con la cara pintada de púrpura, y coronado de laurel, iba revestido con la *toga picta,* cuyo tejido era de púrpura y llevaba recamados de oro. Cfr. Zetzel, J. E. G., «New light on Gaius Caesar's eastern campaign», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 11 (1979), 259 y ss.

[79] Junto a los derrotados desfilaban catálogos, personificaciones o pinturas de los lugares conquistados. Cfr. *Am.* 1, 2, 30 y ss. y sus notas.



El desfile triunfal de Cayo César (Arte de amar 1, 213-228)

Al que una azulada cabellera
le cae sobre los hombros, será el Tigris.
Convertirás a éstos en armenios,
ésta es Persia, que a Dánae se remonta, [80]
esa ciudad estuvo
situada en los valles aquemenios. [81]
Generales serán éste o aquél.
Y los nombres que digas serán ciertos,
si puedes; si no, al menos, adecuados. [82]

[En los banquetes. El amor y el vino]

En las mesas servidas, los banquetes
también ofrecen ocasión. Allí hay
algo, además del vino, que buscar.
Muchas veces allí el rosado Amor,
acercando los cuernos del reclinado Baco [83]
a sí, los agarró con tiernos brazos.
Y cuando ya los vinos han rociado
las alas de Cupido, emborrachándolas,
se demora y pesadamente queda
sin moverse del sitio que ocupaba.

---

[80] Se contaba que los reyes persas descendían de Perses, hijo de Perseo y Andrómeda. A su vez, Perseo era hijo de Dánae y Zeus.

[81] El tiempo verbal demuestra que se están confundiendo los tiempos del relato y de la historia, y las voces del narrador extradiegético (Ovidio) y metadiegético (Gayo).

[82] Los consejos de Ovidio no dejan de estar orientados a la construcción de un discurso. Es lógico, por tanto, que se plantee el problema de la *ueritas*. En cualquier caso, las retóricas recomendaban salvar la verosimilitud.

[83] *Positi* es tanto «reclinado» (Baco) como «servido» (el vino que éste designa por metonimia). Véase la nota a *Ars* 1, 565. Paralelamente, Amor también se mueve en esos dos niveles: es el diosecillo y el sentimiento. Las lecturas resultantes de esas cuatro combinaciones son diversas, si bién todas inciden en la fuerza del amor, en su dominio sobre los embriagados, y en el buen resultado que para la seducción proporciona la conjunción de amor y vino. Cfr. *Am.* 1, 2, 47-48.

Lo cierto es que sacude velozmente
sus plumas empapadas, y aun así
sufre daño de amor el pecho al que salpica.
Van preparando el ánimo los vinos
y lo dejan dispuesto a los calores.
Escapa la inquietud y se diluye
en el vino abundante. Entonces vienen
las risas. Nácenle cuernos entonces [84]
al pobre. Entonces el dolor y el ceño
de la preocupación desaparecen.
Entonces la franqueza —algo rarísimo
en esta época nuestra— abre las mentes [85]
porque sacude el dios los artificios.
Allí a menudo hicieron las muchachas
presos los sentimientos de los jóvenes,
y entre los vinos Venus fue fuego sobre el fuego. [86]
Mas no creas demasiado a la engañosa lámpara.
Noche y vino suponen un obstáculo
para poder juzgar sobre hermosura.
Con luz y a cielo abierto a aquellas diosas
contempló Paris, cuando dijo a Venus:
«Vences, Venus, a una y a la otra».[87]
De noche están ocultos los defectos

---

[84] Al pobre le salen cuernos (!), es decir, se vuelve osado. Literalmente «toma cuernos», que constituían un símbolo de decisión y fuerza. Opera además aquí la imagen previa de Baco, también dotado de cuernos y también sometido al Amor.

[85] Aunque el tono es ligero —descripción del ambiente galante en la cena— no falta la crítica social. El motivo literario, como se ve, es el de *in vino veritas*.

[86] El verso latino juega con paralelismos, quiasmos y paranomasias: *et Venus in uinis ignis in igne fuit*; especialmente afortunada —poética— es la que acerca por la forma dos términos como *Venus / uinis* que por el sentido ya lo estaban.

[87] El juicio de Paris consituye la valoración por excelencia de la belleza femenina, y el poeta recuerda que se realizó a plena luz. Venus venció en esa prueba a Juno y a Minerva. Hollis (*o.c., ad loc.*) destaca la capacidad de Ovidio para obtener una perspectiva nueva incluso del más manido de los mitos. Nótese cómo el v. 246 incluía ya la palabra *iudicio* «juicio» («juzgar» en mi traducción).

y toda imperfección es perdonada.
Esa hora a cualquiera la hace hermosa.
Consulta con el día sobre gemas,
sobre lana con púrpura teñida,
consúltale sobre semblante y cuerpos.

[LOS BALNEARIOS. EL TEMPLO DE DIANA]

¿Para qué enumerarte qué reuniones
femeninas se prestan a la caza?
Se haría más numeroso que la arena. [88]
¿Para qué hablar de Bayas y las costas [89]
que forman una orla en torno a Bayas
y del agua que humea, mientras surge
de una cálida fuente sulfurosa?
Alguno dijo, al describir la herida
que recibió en su corazón allí:
«No era este manantial tan saludable
como dicen».
Aquí, cerca de la Urbe
está el templo de Diana entre los bosques, [90]
y los reinos ganados con espadas [91]

---

[88] Literalmente: «la arena cedería ante (se rendiría ante, sería menos que) mi enumeración». Cfr. Horacio *Carm.* 1, 28, 1. No ha de descartarse «cedería» en un sentido literal, físico.

[89] Bayas, al norte de la bahía de Nápoles, era un célebre balneario. Tenían mala fama las mujeres que acudían a él. Varrón escribió una sátira titulada *Bayas*. Propercio (1, 11) no quería que Cintia se exhibiera allí. Marcial (1, 62, 6) afirma que allí una mujer: «llegó siendo Penélope y marchó siendo Helena».

[90] Aricia estaba a veinticinco kilómetros de Roma. Se encontraba allí el santuario de Diana *Nemorensis* «de los bosques». Es posible que busque la enálage, pues exactamente dice «el templo boscoso de Diana próxima a la Urbe». Para elegir cada año al sacerdote de la diosa, se celebraba un combate con espadas entre los aspirantes, como se muestra en el verso que sigue.

[91] *Regna* «reinos» alude al cargo sacerdotal. El sacerdote de Diana, en efecto, se llamaba «rey de los bosques», *Rex Nemorensis*. Las particularidades de este sacerdote fueron estudiadas por Frazer en el capítulo I de *La rama dorada*.

por obra de la mano que lacera.
Ella, porque se trata de una virgen,
porque odia los dardos de Cupido,
ha abierto entre sus fieles
muchas heridas, y abrirá otras muchas. [92]

[CÓMO HAS DE CONQUISTAR A LA MUJER]

Hasta aquí te ha indicado Talía, la que marcha
en un carro de ruedas desiguales, [93]
dónde elegir, qué amar, dónde tender tus redes.
Ahora yo me dispongo a referirte
la acción de la estrategia decisiva:
con qué recursos debes seducir
a la que te ha gustado.
Varones todos y de todas partes,
concededme atención sumisamente
y a mis promesas sed propicio público.

[CONFÍA EN TI MISMO. LAS MUJERES FINGEN]

Lo primero, tu mente ha de confiar
en que se puede conquistar a todas.
Sí, la conquistarás,
tú sólo tienes que tender los lazos.
En primavera callarán los pájaros,

[92] Paradoja: Diana, precisamente por ser una virgen que rechaza el amor, atrae las peregrinaciones de las doncellas. Su santuario es así lugar propicio para que se abran heridas de amor en los hombres. (Hollis lo entiende de un modo distinto: al tratarse de una doncella que aborrece el amor, causa amores dolorosos —para que también los fieles renieguen del amor. Kenney opta en su edición de 1961 por atribuir a *quod* valor concesivo).

[93] Talía es la musa de la comedia y de la poesía ligera (en este caso, la elegía). Las ruedas desiguales son metáfora de la diferente medida de hexámetro y pentámetro.

callarán las cigarras en verano,
y en el Ménalo el perro saldrá huyendo [94]
delante de la liebre, todo antes
de que una mujer rechace a un joven
que la haya seducido tiernamente.
Hasta ésa, que tú podrías creer
que no quiere, sí quiere. Amor furtivo
agrada a la mujer igual que al hombre.
El hombre disimula torpemente;
ella siente un deseo más encubierto.
Si a un acuerdo llegaran los varones
para no suplicar antes que ellas,
pronto la hembra vencida cumpliría [95]
con el papel de ser la que suplica.
En las blandas praderas muge la hembra
buscando al toro, y la hembra, con relinchos,
llama siempre al cornípedo caballo.
Se muestra la pasión entre nosotros [96]
más contenida y no con tanta furia.
El fuego del varón
tiene un limite puesto por las leyes. [97]

[Los ejemplos de Biblis y de Mirra]

¿Qué contaré de Biblis,
que ardía de amor prohibido por su hermano
y castigó con valentía su infamia

---

[94] Diferentes ejemplos de adínaton o mundo al revés. Véase *Ars* 1, 747-8. El modelo contrario se halla en *Am.* 2, 19, n. 5.

[95] Traslado aquí *femina* por 'hembra' y no por 'mujer' porque se opone a *mares* «varones, machos», y porque forma serie con las hembras de los animales que —en apoyo de esta argumentación basada en el instinto— se citan seguidamente. Cfr. *Ars* 2, 481-492.

[96] Los varones.

[97] *Legitimum* parece aludir no sólo a las leyes sociales, sino incluso a las naturales.

sirviéndose de un lazo?[98]
Mirra amó, sí, a su padre,
pero no como debe hacerlo una hija,
y ahora está oculta bajo la corteza
que creció alrededor, y que la oprime.[99]
Con las lágrimas de ella, derramadas[100]
por árbol aromático, nosotros
nos perfumamos: lleva
esa fragancia el nombre de su dueña.

[La pasión de Pasífae por el toro]

Hubo una vez, en los umbrosos valles
del Ida nemoroso,
un toro blanco, gloria del rebaño,
señalado entremedias de los cuernos
por una diminuta marca negra.
Sólo tenía esa mancha. El resto era de leche.
Las terneras de Cnosos y Cidonia[101]
querían tenerlo encima de su lomo.
Pasífae disfrutaba imaginando
que con el toro cometía adulterio.
Celosa, odiaba a las hermosas vacas.

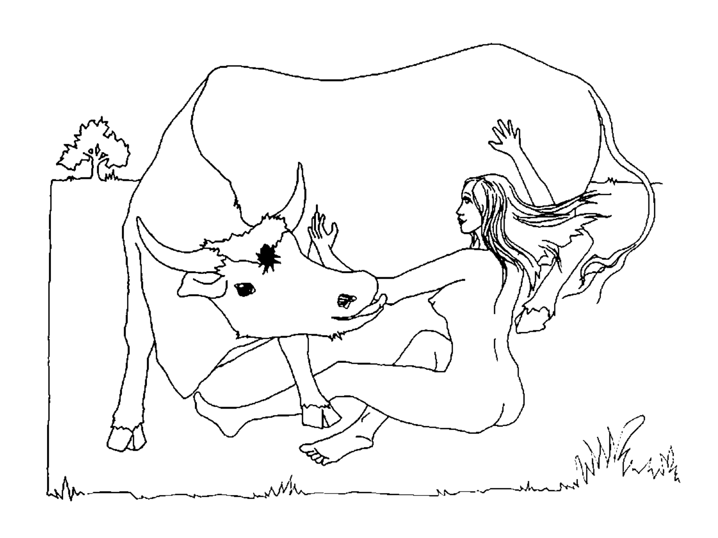
---

[98] Biblis se enamoró de su hermano gemelo, Cauno. Él escapó y fundó una nueva ciudad. Biblis, después de errar enloquecida por Asia Menor, se ahorcó o, según otras tradiciones, fue transformada en fuente inagotable (como sus lágrimas).

[99] Mirra (o Esmirna) se enamoró de su padre, el rey Tías de Siria (o Ciniras de Chipre), y logró engañarlo para acostarse con él durante doce noches. Cuando el padre se dio cuenta, intentó matarla. Los dioses se apiadaron de ella, convirtiéndola en el árbol que lleva su nombre y que derrama la fragancia homónima. Diez meses después de esa metamorfosis (narrada por Ovidio en *Met.* 10, 298-502) la corteza del árbol se abrió para permitir el nacimiento de Adonis. El poeta neotérico Cinna también trató esta leyenda en su epilio *Zmyrna*.

[100] *Lacrima*, como el griego δάκρυ puede designar la exudación de cualquier árbol o planta (Hollis, *ad loc.*).

[101] Dos ciudades de Creta.



La pasión de Pasífae por el toro (Arte de amar 1, 289-326)

Canto hechos conocidos; aunque sea
mentirosa, no puede negar esto
Creta, la que sostiene cien ciudades. [102]
Cuentan que ella en persona, con su mano
inexperta, cortaba ramas nuevas
y las hierbas más tiernas para el toro.
Se marcha acompañando a los rebaños,
y a la hora de marchar no la detiene
preocupación ninguna por su esposo.
Minos fue así vencido por un toro. [103]
¿De qué, Pasífae, sirve que te pongas
preciosas vestiduras? Ese amante
tuyo no da valor a las riquezas.
¿De qué te sirve ir con un espejo
buscando a los rebaños por los montes?
¿Por qué, insensata, arreglas tantas veces
tu peinado? Mejor, cree al espejo
que niega que tú seas una ternera.
¡Cuántos deseos tendrías
de que nacieran cuernos en tu frente!
Si te complace Minos, no busques un amante;
y si prefieres engañar al hombre
que es tu marido, hazlo con un hombre. [104]
Al bosque y a los montes va la reina
abandonando el tálamo, se cuenta,
igual que una bacante trastornada
por el Aonio dios[105]. Ah, cuántas veces

[102] Los cretenses tenían fama de mentirosos. Pero los acontecimientos que se narran están situados en Creta, y por eso se les cita como testigos.

[103] Minos, el esposo de Pasífae, era rey de Creta. Había obtenido el poder gracias a un prodigio: Posidón hizo salir del mar un toro, a condición de que después le fuera sacrificado. Pero Minos decidió conservar el animal, por considerarlo excelente para la reproducción. De ese toro se enamoró Pasífae.

[104] La perífrasis «el hombre que es tu marido» recoge los dos significados de *uir,* y mantiene así el juego de palabras: *siue uirum mauis fallere, falle uirum.*

[105] Baco. Véase nota a *Ars* 2, 380.

miró a una vaca con semblante hostil
y dijo: «¿por qué gusta ésa a mi dueño? [106]
Mira cómo delante de él retoza
sobre las tiernas hierbas, y sin duda
piensa en su necedad que así está hermosa.»
Así habló, y al instante dio la orden
de que del gran rebaño la sacaran,
y la llevaran, sin ninguna culpa,
bajo los curvos yugos.
O hizo que sucumbiera ante un altar
en unos sacrificios inventados,
y sostuvo con mano alborozada
las entrañas de aquella rival suya.
Degollando a rivales, cuántas veces
aplacó a las deidades, y exclamó
sosteniendo en su mano las entrañas:
«marchad a complacer a mi señor».
Y tan pronto volverse Europa pide,
tan pronto Io. Una, por ser vaca;
la otra, porque un toro la raptó. [107]
El jefe del rebaño, a pesar de ello,
acabó fecundándola, engañado
por una vaca de madera de arce,
y en el parto se vio que él era el padre.

[El ardor femenino: más ejemplos]

Si se hubiese abstenido la cretense [108]

---

[106] *Domino*, «dueño». Pasífae usa la terminología del *seruitium amoris* (cfr. *Am.* 2, 19), pero desde la perspectiva femenina. Sus preocupaciones son también elegíacas: la seducción, las rivales...

[107] Europa fue raptada por Zeus en forma de toro. Io, también amada por Zeus, fue convertida en ternera para sustraerla a los celos de Hera.

[108] Esta mujer, Aérope, permite continuar con el tema del ardor femenino, ya que tiene varios puntos en común con Pasífae: también cretense, se dejó llevar por un amor insensato. Es, además, nieta de

de aquel amor por Tiestes (¡y cuán duro
es poderse privar de un sólo hombre!),[109]
Febo, girando el carro, no se habría [110]
detenido en el medio de su ruta
ni se habría dirigido hacia la Aurora
tras hacer dar la vuelta a sus corceles.
La hija de Niso, por haber hurtado [111]
los rojizos cabellos a su padre,
lleva junto a su pubis y a sus ingles
unos perros rabiosos.
El Atrida, después de salir libre
de Marte en tierra, de Neptuno en mar,
fue víctima funesta de su esposa. [112]
¿A quién no hizo llorar aquella llama
que devoró a Creúsa la de Efira, [113]
y aquella madre toda ensangrentada
por el degollamiento de sus hijos?
Fénix el Amintórida lloró [114]

Minos. Casó con Atreo, rey de Micenas, quien mantenía una disputa por el poder con su hermano Tiestes. Aérope, enamorada de su cuñado Tiestes, le entregó el cordero de oro que garantizaba a Atreo el poder real. Pero Zeus previno a Atreo. Éste propuso entonces que, si el sol invertía su curso, él sería rey. Tiestes aceptó. El prodigio tuvo lugar y Atreo quedó como rey de Micenas. Fingiendo una reconciliación, invitó a Tiestes a un banquete, donde le sirvió descuartizados y cocidos los cuerpos de sus hijos.

[109] Ironía.

[110] Febo (el Sol) dio la vuelta a su curso, como se explica en la nota precedente.

[111] Escila. Cfr. *Am.* 3, 12, 21-22 (donde se repite parte de este dístico) y nota *ad loc.*

[112] El Atrida es Agamenón. Después de la guerra de Troya y de su regreso por mar, fue asesinado por su esposa Clitemnestra, celosa de sus amores con Casandra.

[113] Efira es el antiguo nombre de Corinto, de donde era natural Creúsa. La madre ensangrentada es Medea, esposa de Jasón. Sobre estos personajes véase *Ars* 2, 103 y 382 y las notas correspondientes. «Llama» tiene doble sentido: metafórico (la pasión amorosa) y directo (el fuego del vestido).

[114] Fénix era hijo de Amintor, rey de Eleón. La amante de Amintor, Ptía, intentó seducir a Fénix. Al no lograrlo, acusó al joven de ese mis-

por sus ojos vacíos. Destrozasteis
a Hipólito, corceles espantados. [115]
¿Por qué sacas los ojos, oh Fineo, [116]
a tus hijos que no se lo merecen?
Recaerá en tu cabeza ese castigo.
Todos esos estragos ha movido
la pasión femenina. Es más intensa
y tiene mayor furia que la nuestra.
En consecuencia, venga, no vaciles [117]
en esperar a todas las mujeres.
Entre muchas, apenas habrá una
que te diga que no.
A las que dicen sí y a las que niegan
les complace, con todo, que les rueguen.
Incluso aunque salieras defraudado,
no implica ese rechazo ningún riesgo.
Pero ¿por qué tendría que defraudarte
si gusta el placer nuevo y si seducen
más los bienes ajenos que los propios?
En los campos ajenos la cosecha
siempre es más abundante, y el ganado
del vecino tiene ubres más crecidas.[118]

mo delito. Enfurecido, Amintor sacó los ojos a su hijo. (Según otras versiones fue el joven quien verdaderamente sedujo a la amante de su padre).

[115] Un caso similar: Fedra, madrastra de Hipólito, fue rechazada por éste. Ella entonces lo calumnió ante Teseo, su esposo. Hipólito fue maldecido por su padre, quien pidió a Posidón que lo hiciese morir. Los caballos de Hipólito, asustados por un monstruo marino, lo arrastraron y le dieron muerte.

[116] Tercera leyenda del mismo tipo: La segunda mujer de Fineo, calumnió ante éste a los dos hijos que él había tenido en su anterior matrimonio. Fineo sacó los ojos a sus hijos. Igual castigo le fue aplicado más tarde a él, mientras que sus hijos fueron sanados por Asclepio.

[117] «En consecuencia, venga»: *ergo, age*.

[118] Doble metáfora.

[Hazte primero amigo de su esclava]

Pero ante todo debe preocuparte
trabar conocimiento con la esclava
de la mujer que debes conquistar.
Ella hará que tu acceso sea más fácil.
Te enterarás de en qué grado está próxima
a las resoluciones de su ama,
y no poca importancia hay en que sea
cómplice fiel de tus callados goces.

A ella corrómpela tú con promesas,
a ella rogando tú corrómpela.
Si ella quiere, obtendrás lo que pretendes
fácilmente. Será ella quien elija
esa ocasión (de igual modo los médicos
están atentos a las ocasiones)
en que sea favorable el sentir de su dueña,
y se preste a dejarse seducir.
Se prestará a dejarse seducir
su sentimiento, justamente cuando
sea la persona más feliz del mundo, [119]
cual mies exuberante en tierra firme.
Los corazones, cuando están gozosos
y no sufren la angustia del dolor,
se abren ellos solos. Cuélase
Venus entonces con su tierna astucia.
Ilión, cuando se hallaba entristecida [120]

---

[119] *Laeta* significa tanto «alegre» predicado de personas, como «fértil» predicado de la tierra; (de manera similar, *felix* es de la misma raíz que *fecundus*, y que *femina)*. Esa base lingüística facilita la comparación literaria de la mujer gozosa con la tierra fértil. Desde el punto de vista ético, Ovidio señala con acierto que la felicidad engendra generosidad. Compárese con *Am.* 3, 10, n. 17 y *Ars* 2, 513, n. *ad loc.*

[120] La mujer asediada es asimilada a la ciudad que sufrió el asedio por excelencia: Troya. Cfr. *Am.* 2, 12, n. 3.

se defendió empleando su armamento;
acogió en la alegría
al caballo cargado de soldados.
También has de atacarla en el momento
en que sufra el dolor de una rival.
Dedicarás entonces tus esfuerzos
a que ella no se quede sin venganza. [121]
Al peinar de mañana sus cabellos, [122]
que la incite la esclava, y que así sume
el impulso del remo al de la vela.
Que suspirando diga para sí
en un tenue murmullo: «pues yo creo
que no serás capaz de devolvérsela». [123]
Que entonces de ti le hable, que a ello añada
entonces sus palabras persuasivas
y que loco de amor jure que mueres. [124]
Pero apresúrate, no vaya a ser
que las velas se caigan y las brisas amainen.
La cólera, al igual que el frágil hielo,
después de la tardanza se deshace.
¿Preguntas si será beneficioso
acostarse con esa misma sierva?
Mucho juega la suerte en tales casos.
Tras la unión amorosa ésta se vuelve
servicial; ésa, en cambio, más dejada.
Ésta como regalo te destina
para su dueña; ésa para ella.

---

[121] La ironía (parece que el amante se ocupa de su elegida, cuando en realidad mira por sus propios intereses), provoca la complicidad entre el poeta y su lector, y redunda en una mayor eficacia didáctica del poema.

[122] Lamento no ser capaz de mantener el predicativo latino: *matutinos*. Aunque siempre podríamos regresar a nuestro Siglo de Oro: «al peinar sus cabellos mañaneros». Cfr. *Am.* 1, 11 (especialmente el verso 7) y allí n. 1.

[123] La esclava se refiere a la ofensa que su señora ha sufrido del amante que tenía.

[124] Aliteración también en latín: *iuret amore mori*.

Está el azar presente en el suceso
y aunque éste sea propicio a los audaces, [125]
mi consejo, con todo, es que te abstengas.
Yo no voy a marchar por precipicios
ni tampoco por picos escarpados,
y a ningún joven, mientras yo lo guíe,
lo apresarán. Si alguna, sin embargo,
cuando entrega o recoge las tablillas,
te gusta por su cuerpo, no tan sólo
porque sea servicial, dedícate
a poseer primero a la señora:
la otra vaya después, acompañando.
No debe comenzar tu culto a Venus
por una esclava. Sólo esto aconsejo
—si es que tienes alguna confianza
en mi arte, y el viento robador
no arrastra mis palabras por el mar—: [126]
o no lo intentes nunca, o llega al fin.
Se la elimina como delatora [127]
en cuanto participa ella del crimen.
El pájaro no es capaz de huir
cuando tiene las alas engomadas.
No puede salir bien el jabalí
de unas redes holgadas. Quédese
el pez, ya malherido, sujetado
por el anzuelo que él mismo ha mordido.
Mantén, tras atacarla, la presión
y, a no ser victorioso, no te marches.
Mas se ha de ocultar bien: [128]

[125] Alusión a la famosa *sententia* «la fortuna ayuda a los audaces». Aquí en vez de Fortuna aparece *casus* «el azar». Una formulación más exacta del proverbio se halla en *Ars* 1, 608. Véase nota *ad loc.*

[126] A propósito del viento, cfr. *Am.* 1, 4, n. 6

[127] A la sierva. En un alarde de inmoralidad, Ovidio propone hacer cómplice del crimen a la posible delatora.

[128] Suprimo, siguiendo el criterio de Kenney, los versos 395-396, considerados como una interpolación.

si está la delatora bien oculta
mantendrás siempre el trato con tu amiga.[129]

[FECHAS MÁS PROPIAS PARA SEDUCIR]

El que piensa que el tiempo debe ser consultado
sólo por quienes labran los campos laboriosos
y por los marineros, se equivoca.[130]
No siempre ha de confiarse
Ceres a los terrenos engañosos,[131]
ni siempre al agua verde el navío cóncavo.
Tampoco siempre seducir a tiernas
muchachas está libre de peligro.
Eso mismo dará frecuentemente
un mejor resultado en ciertas fechas.
Si va a llegar el día del cumpleaños,[132]
o esas Calendas en que nos complace
que Venus haya sucedido a Marte,[133]
o el circo no se adorna como antaño

---

[129] *Notitiae suberit* es en latín ambiguo. A su sentido recto («llegará a tu conocimiento», «tendrás noticias de tu amiga») se suma otro figurado: puede ser también «se someterá tu amiga a que tú tengas conocimiento carnal de ella».

[130] Hesíodo en *Los trabajos y los días* y Virgilio en sus *Geórgicas* (1, 276 y ss.) son los precedentes que acentúan la filiación didáctica del *Ars Amatoria*. De acuerdo con los temas de sus modelos, Ovidio introduce símiles agrícolas (también marineros), aunque con evidente afán paródico.

[131] Ceres: metonimia por cereales, el trigo. La perífrasis sobre la siembra puede a su vez ser metáfora del acto sexual. Véase nota a *Ars* 2, 513.

[132] Los romanos concedían gran importancia al día del cumpleaños. El motivo contaba ya con tradición literaria, y los poetas del círculo de Mesala, como señala Hollis *ad loc.*, habían cultivado la elegía de cumpleaños. Pero Ovidio, como se demostrará en los versos 417 y 429-430, teme los regalos que por esa causa han de hacerse.

[133] El día primero de abril, fiesta de Venus (de las mujeres, pues, y del amor), que sucede al mes de marzo, dedicado a Marte. Cfr. *Am.* 1, 8, 29-30.

con estatuillas, sino que presenta
expuestas las riquezas de los reyes, [134]
aplaza tu trabajo:
entonces se avecina el sombrío invierno,
entonces están próximas las Pléyades, [135]
entonces se sumerge el tierno Cabritillo
en el agua marina. [136]
Entonces será bueno que lo dejes.
Si alguno ha entrado en alta mar entonces,
apenas ha salvado los despojos
náufragos de su nave destrozada.

Te conviene empezar en ese día
en que el Alia, que debe ser llorado, [137]
de sangre se tiñó por las heridas
que habían recibido los latinos,
o esa —poco propicia a los negocios—

---

[134] El sentido de estos versos es confuso. Parece aludir al mercado de las *Sigillaria*, que se celebraba coincidiendo con las fiestas de las *Saturnalia* en diciembre. Según Hollis, Ovidio evoca los regalos que se intercambiaban en una época arcaica como estatuillas de barro, mientras que en su época se ponían a la venta caros objetos (aludidos como "las riquezas de los reyes"). El circo es probablemente el Circo Máximo, donde tendrían lugar esos mercados.

[135] Las Pléyades eran siete hermanas. Perseguidas por el gigante Orión durante años, fueron convertidas en palomas y después en estrellas, formando la constelación homónima. Las seis que se habían unido a dioses son las estrellas más brillantes, mientras que Mérope, casada con el mortal Sísifo, despide un resplandor más tenue. Al ocultarse esta constelación, en noviembre, suelen producirse tempestades.

[136] El Cabrito sirve para mencionar la constelación de la Cabra y los Cabritos. Su presencia, coindiendo con el comienzo del otoño, resultaba nefasta para la navegación por las tormentas de que iba acompañada. Estas alusiones astrológicas han de entenderse en sentido figurado, de acuerdo con la metáfora náutica que describe la actividad del seductor.

[137] La batalla del río Alia tuvo lugar el 18 de julio del 390 a.C. Allí los Galos infligieron una tremenda derrota a los romanos. A pesar del desastre público que conmemoraba, era una fiesta ideal para comenzar la relación amorosa, porque los negocios cerraban y, por tanto, no se podían hacer regalos.

jornada en que retornan los rituales,
fiesta tras siete días, del sirio palestino.[138]
Un terror religioso grande debe
causarte el cumpleaños de tu amiga.
Sea día negro cualquiera en el que haya
que hacer algún regalo. Aunque lo evites,
bien, sin embargo, te lo arrancará;
encuentra la mujer alguna treta
con la cual arrancarle los dineros
al amante deseoso. Llegará
un buhonero de ropas desceñidas[139]
a casa de tu dama gastadora.
Expondrá, mientras tú sigues sentado,
sus mercancías, y ella rogará
que las mires, a fin de que se vea
que eres un entendido. Besos luego
te dará, pedirá luego que compres.
Jurará que con eso
se quedará contenta muchos años.
Dirá que lo precisa en ese instante,
que en ese instante se hace buena compra.
Si tú alegas que no tienes dinero
encima para darle, exigirá[140]
una firma, de modo que querrás[141]
nunca haber aprendido la escritura.
¿Qué diré de las veces en que pide
regalos con la ayuda de una tarta

[138] Palestina constituía una región de Siria. Dos adjetivos, pues, sorprendentes —sólo desde la perspectiva actual— para denominar al judío. La presencia de los judíos en Roma era importante, y su religión bien conocida, como lo demuestra la compleja perífrasis con que se nombra al sábado, otro día inhábil para el comercio (cfr. nota a *Ars* 1, 76). Es probable que no sólo los judíos respetaran esa prohibición.

[139] El desorden en el vestido era (¿es?) indicio de marginalidad social.

[140] "Que no tienes dinero/ encima". He intentado mantener el tono coloquial que *numnos* y *tibi* (o *domi*, siguiendo otra lectura) confieren al pasaje.

[141] *Littera:* "una firma" que garantice un pagaré o cheque.

que ella pretende que es de cumpleaños,
y nace cuantas veces lo precisa [142]
en beneficio propio? ¿Y qué diré
de cuando llora muy entristecida
por una falsa pérdida y simula [143]
que una piedra preciosa se ha caído
del orificio de su oreja? Muchas
cosas piden prestadas, y después
no quieren devolverte lo prestado. [144]
Lo pierdes, y además de tu perjuicio
no recibes ninguna gratitud.
Para contar del todo esas sacrílegas
mañas de meretrices, a mí no
me bastarían diez bocas con otras tantas lenguas. [145]

[CARTAS, Y NO REGALOS, AL PRINCIPIO]

Que la cera fundida sobre lisas tablillas [146]
explore el vado. Que la cera, cómplice
de lo que sientes, vaya previamente.
Que ella lleve tus tiernas expresiones

---

142 *Nascitur illa sibi:* nos encontramos ante un expresivo dativo de interés. Con una perspectiva totalmente distinta —la de la alcahueta que aconseja estos recursos a la joven— encontramos los mismos hechos descritos en *Am.* 1, 8, 94 y ss.

143 Ovidio actúa como narrador omnisciente: no focaliza desde fuera, desde el comportamiento aparente. Conoce la perspectiva del verdadero pensamiento de la mujer, y transmite a sus lectores esa información fundamental: *quasi natali:* "que ella pretende que...", *mendaci damno:* "por una falsa pérdida", *fingit:* "simula". Su experiencia como amante le permite la omnisciencia como narrador.

144 Compárese con *Am.* 1, 8, 102.

145 Procedimiento de ponderación que se remonta a la *Ilíada* (2, 489-90) y que tiene aquí resonancias satíricas.

146 Los romanos escribían sobre tablillas enceradas. "Cera" es sinécdoque por "carta" Véase *Ars* 3, 467-482. Lisas, o quizá raspadas, para evitar que se lea la escritura precedente 9como se aconseja en *Ars* 3, 495-6. La mención del vado es acorde con las imágenes náuticas del poema (399-402, 409-12) y aparece también en *Ars* 3, 469.

y que imite de los enamorados
las palabras. Y, sea cual sea tu rango,
añádele unas súplicas —no pocas.
Aquiles entregó el cuerpo de Héctor
a Príamo, conmovido por sus súplicas.
Cambia un dios enojado su sentir
por el efecto de una voz que ruega.
Tú te dedicarás a prometer,
pues prometer ¿qué daños ocasiona?
Cualquiera puede ser rico en promesas.
La Esperanza, una vez que se cree en ella,
se mantiene por tiempo prolongado.
Diosa falaz es, sí, mas conveniente.
Si has hecho algún regalo, puedes ser,
tras el cálculo de ella, abandonado.
Ella se llevará
lo ya pasado y no perderá nada.
En cambio, aquel regalo que no has hecho
siempre parecerá que vas a hacerlo.
Así el terreno estéril
ha engañado a su dueño muchas veces.
Así, con tal de no acabar perdiendo,
el jugador no deja de perder, [147]
y una vez y otra vez atraen los dados
nuevamente sus manos deseosas.
Ésa es la tarea, ése el trabajo:
unirte a ella al principio sin regalos.
Para no terminar dándote gratis
lo que te ha dado ya, seguirá dándotelo. [148]

---

[147] El razonamiento se basa en la alternancia entre el perfecto acabado y el presente durativo: *ne perdiderit / non cessat perdere*. Para no dar por hecho que ha perdido, continúa jugando —y perdiendo.

[148] Los procedimientos lingüísticos son los que acabamos de ver: *ne dederit gratis quae dedit / usque dabit*. Ovidio, al servirse con tanta habilidad y precisión de los recursos lingüísticos (oposición entre los temas de presente/ de perfecto) y literarios (símil implícito: jugador = mujer), desvela el comportamiento interesado de esas cortesanas y proporciona al amante su observación psicológica para que sepa sacar partido de esa ambición.

Que vaya, pues, tu carta y que se encuentre
toda surcada de palabras tiernas. [149]
Que explore su sentir, y que tantee
previamente el camino
A Cidipe una carta que hasta ella [150]
llegó en una manzana, la engañó,
y en su ignorancia, la muchacha fue
por sus propias palabras apresada.

[EJERCITA EN LAS CARTAS TU ELOCUENCIA]

Aprende, es mi consejo, oh juventud romana,
las buenas artes, pero no tan sólo
para defender reos temblorosos. [151]
De igual modo que el pueblo y el juez grave
y el selecto senado, así tu amada [152]
vencida tenderá ante tu elocuencia [153]
sus manos. Sin embargo, que tus fuerzas
se mantengan ocultas, y no muestres
que eres de verbo fácil claramente.
Que tu expresión evite palabras rebuscadas.
¿Quién se pone, a no ser un insensato,
a declamar ante su tierna amiga?

---

[149] *Perarata*, «toda surcada, completamente arada» es neologismo creado por Ovidio.

[150] Aconcio, enamorado de Cidipe, le lanzó una manzana en la que había escrito con un cuchillo: "juro por Ártemis que me casaré con Aconcio". Ella, sin darse cuenta, lo leyó en voz alta (como leían normalmente los antiguos) y quedó atada por ese juramento. Tras diversas peripecias, tuvo que casarse con él (aunque de buen grado).

[151] Sobre las artes liberales (o buenas artes), véase *Ars* II 121 y nota *ad loc.* La retórica no es sólo el fudamento del discurso político y judicial, sino también del literario y, como aquí, puede movilizar la eficacia del discurso amoroso.

[152] Selecto en la medida en que es seleccionado por el censor, que excluía de él a los senadores que habían tenido una conducta reprobable.

[153] Tender las manos ante el enemigo era un reconocimiento de la derrota.

Ha sido muchas veces una carta
válida causa para engendrar odio.
Sea natural tu estilo, y tus palabras
habituales, pero cariñosas,
de modo que parezca que le hablas
allí mismo. Si no acepta tu escrito
y lo devuelve sin leer, espera
a que lo lea, y mantente en tu propósito.
Con el tiempo se acaban sometiendo
a los arados los novillos bravos.
Con el tiempo se enseña a los caballos
a soportar los resistentes frenos.
El anillo de hierro se desgasta
por el roce continuo. Se destruye
la curva reja del arado a causa
de la actuación constante de la tierra.
¿Qué elemento es más duro que roca? [154]
¿Cuál más blando que el agua? Sin embargo,
duras rocas socava el agua blanda.
A la propia Penélope, con tiempo [155]
la vencerás, tan sólo has de insistir.
Tomada, ya lo ves, acabó Pérgamo,
tardíamente, sí, pero tomada. [156]
Que ya ha leído y se niega a responderte,
no la fuerces. Procura solamente
que lea hasta el final tus tiernas frases.
La que ha querido leer, querrá escribir
una respuesta a aquello que ha leído.
Estas cosas suceden con su propio

[154] Los versos 475-476 *Quid magis est saxo durum, quid mollius unda? /dura tamen molli saxa cavantur aqua* aparecen en uno de los *graffiti* de Pompeya (*C.I.L.* IV. 1895 = *C.L.E.* 1936, 1-2)

[155] Arquetipo de la castidad y la fidelidad conyugal, puesto que, como es sabido, esperó a Ulises durante veinte años, en los que se libró de los pretendientes tejiendo y destejiendo una misma tela. A la vista de este *exemplum* mítico ¿qué credibilidad tienen las afirmaciones del poeta, cuando excluye de estos amoríos a las casadas?

[156] Pérgamo (Troya) cayó tras diez años de asedio.

ritmo y avanzan a su propio paso.
Al principio es posible que te llegue
una funesta carta, en la que pide
que dejes de acosarla.
De eso que ella te pide, tiene miedo;
y lo que no te pide, está deseándolo:
que insistas. Continúa persiguiéndola
y pronto poseerás lo que deseas.

[LOS LUGARES DE ENCUENTRO: PASEOS, TEATROS]

Entretanto, si ella se traslada
en un lecho tendida, acércate
disimuladamente a la litera
de tu dueña. Y a fin de que nadie intercepte
con odiosas orejas tus palabras,
ocúltalas cuanto te sea posible
mediante ambiguas señas, hábilmente.
O, si recorre con ociosos pies
un pórtico espacioso, allí también
dale tu compañía calmadamente.
Procura adelantarla algunas veces,
otras veces seguirla por la espalda,
y unas acelerar, y otras ir lento.
Y no te dé vergüenza retrasarte
con algunas columnas entremedias,
ni mantener el paso al lado suyo.
Que no se encuentre, espléndida como es,
sin ti sentada en el curvado teatro.
Ella te ofrecerá un espectáculo
con sus hombros. Tendrás ahí la ocasión
de contemplarla bien y de admirarla,
y de decirle mucho con las cejas,
mucho también por señas. Aplaude a la muchacha
que está representada por un mimo, [157]

[157] El papel de mujer era a veces representado por varones.

y muestra simpatía por el que haga de amante.
Cuando se ponga en pie, tú te pondrás de pie.
Mientras esté sentada, te quedarás sentado.
Pierde el tiempo al antojo de tu dueña.

[CÓMO DEBE EL VARÓN CUIDAR SU CUERPO]

Pero no te complazcas en rizarte
con unas tenacillas los cabellos,
ni en depilar tus piernas
con una mordedora piedra pómez. [158]
Deja que eso lo hagan los que cantan,
dando alaridos con sus ritmos frigios, [159]
a la Madre Cibeles. En los hombres
queda bien la hermosura descuidada.
Teseo se llevó a la hija de Minos [160]
sin ir peinado con ninguna aguja
en sus sienes. A Hipólito —y no estaba
acicalado bien— Fedra lo amó. [161]
Adonis en las selvas fue capaz
de causarle desvelos a una diosa. [162]
Que gusten vuestros cuerpos por su aseo,

---

[158] Dos características de los afeminados.

[159] Los sacerdotes de Cibeles reprentaban el aquetipo del afeminamiento. A su falta de masculinidad (estaban castrados) se añadía externamente que iban depilados y que proferían gritos en las ceremonias orgiásticas de su diosa, originaria de Frigia.

[160] Ariadna, hija de Minos y Pasífae, quedó seducida por la hermosura de Teseo. Con su ovillo lo ayudó a salir del laberinto, y se escapó de Creta con él. Más adelante (a partir del verso 527) se desarrolla su leyenda.

[161] Fedra sufrió un violento amor por su hijastro Hipólito, que no solía estar acicalado porque se dedicaba con gran entrega a la caza.

[162] Un caso similar: a pesar de hallarse cazando en el bosque, la belleza de Adonis cautivó a Venus. Rasgos comunes a los tres *exempla* son: la mujer es la que experimenta un amor apasionado por el hombre; éste, hermoso por naturaleza —y a pesar incluso de actividades como la caza— no necesita de ningún adorno.

que se pongan morenos en el Campo. [163]
La toga caiga bien y esté sin mancha.
La lengua no esté rígida,
los dientes hállense libres de sarro.
Que no te nade el pie sin rumbo fijo
dentro de la sandalia mal atada.
No deforme un mal corte tus cabellos
dejándolos de punta. Pelo y barba
estén por mano fiable recortados.
No han de sobresalir nada las uñas
ni tener suciedades. En el hueco
de la nariz, que no haya pelo alguno.
Tampoco debe ser desagradable
el aliento en tu boca maloliente,
y que el macho y el padre del rebaño [164]
no sea nocivo para la nariz.
Deja que lo demás sean las coquetas
mujeres quienes lo hagan, y el poco hombre
que a otro hombre pretenda poseer.

[EL ENCUENTRO DE BACO CON ARIADNA]

He aquí que Líber llama a su poeta. [165]
También él favorece a los amantes
y atiza el fuego en el que arde él mismo.

La muchacha de Cnosos por ignotos [166]

---

[163] Se refiere al Campo de Marte, donde se practicaban ejercicios gimnásticos.

[164] «El macho cabrío» era una metáfora común para el mal olor de las axilas. La perífrasis con que se le designa no deja de ser una forma de eufemismo.

[165] Dios itálico identificado con Baco. Favorece a los amantes en su calidad de dios que se enamora (y así se presenta en la leyenda de Ariadna). Pero cabe entender que también el vino —con el calor que proporciona— ayuda a la seducción (como se verá más adelante).

[166] La muchacha de Cnosos es Ariadna. Juego fónico (y semántico, si *Gnosis* —en latín— evoca, además, su homófona griega que significa «conocimiento») más acusado en latín: *Gnosis in ignotis*. El juego

arenales erraba enloquecida,
por el lugar donde golpean las aguas
marinas la pequeña isla de Día. [167]
Tal como estaba tras salir del sueño,
por desceñida túnica velada, [168]
los pies descalzos, suelta
su azafranada cabellera, daba
gritos llamando ante las sordas olas
al cruel Teseo, mientras una lluvia
de lágrimas que no se merecía [169]
regaba sus mejillas delicadas.
Lo llamaba y lloraba al mismo tiempo,
pero la embellecían ambas acciones. [170]
No lograron sus lágrimas afearla.
Y golpeándose una y otra vez
sus suavísimos pechos con las palmas, [171]
«ese pérfido se ha ido: ¿qué será
de mí?», decía; «¿qué será de mí?»
volvió a decir. Sonaron unos címbalos
a lo largo de toda aquella playa
y tímpanos golpeados por frenética mano.
Ella se derrumbó a causa del miedo
e interrumpió sus últimas palabras.

---

también se da gráficamente. Recordemos que en latín la grafía normal era *Gnosis* (o *Gnossis*), en vez de *Cnosis*.

[167] Es otro nombre de la isla de Naxos. Allí Teseo, tras haber huido de Creta con Ariadna, la abandonó en la playa, mientras ella dormía. El pasaje presenta extraordinarias similitudes descritptivas con el de la vestal Rea Silvia: cfr. *Am.* 3, 6, 47-52 y ss.

[168] *Por desceñida túnica velada:* Ovidio repite exactamente (y así lo he seguido) el final del hexámetro que aparece en *Am.* 1, 5, 9, donde se aplica a Corina esta misma descripción. Compárese también con *Am.* 3, 1, 51.

[169] Ambigüedad: 'que no se merecía' ella (por su inocencia) o él (por su mala conducta).

[170] Observación muy frecuente en Ovidio. Cfr. *Am.* 1, 7, 12-13 y nota correspondiente. También *Am.* II 5, 44.

[171] *Pectora,* plural poético no exento de posibilidades descriptivas en el erotismo de la mujer abandonada.

Ni una gota de sangre le quedaba
en su cuerpo sin vida
Aparecen aquí las Mimalónides [172]
con los cabellos sueltos por la espalda.
Aparecen los sátiros ligeros,
la muchedumbre que precede al dios. [173]
Embriagado aparece aquí el anciano
Sileno: va montado a duras penas
sobre un arqueado asno y hábilmente [174]
se sostiene agarrándose a las crines.
Mientras él va detrás de las Bacantes,
las Bacantes se escapan y lo acosan;
mientras, siendo como es un mal jinete,
fustiga con la vara a su cuadrúpedo,
se cayó de cabeza al resbalarse [175]
de su orejudo asno. Los sátiros gritaron:
«ea, levántate, levanta, padre».

En su carro, que él había cubierto
de uvas por encima, venía ya el dios, dejando
sueltas las riendas de oro a los tigres uncidos. [176]
El color y además Teseo y la voz
habían abandonado a la muchacha. [177]

---

172 Las Bacantes, que participaban en las procesiones orgiásticas de Baco gritando y con los cabellos sueltos.

173 Los sátiros son genios de la naturaleza, mitad hombres y mitad machos cabríos, que acompañan a Dioniso y se dedican a perseguir a ninfas y a bacantes.

174 «Hábilmente». *Ironice dictum*, «ironía» en palabras de Kenney. Hábilmente se agarra, ya que no monta hábilmente. Sileno es el nombre común de los sátiros ancianos y el nombre propio de uno concreto, que educó a Baco. Muy feo y con una gran barriga, Ovidio lo representa aquí en su retrato modélico.

175 He intentado mantener la alternancia de los tiempos que hay en el original.

176 Tras su cortejo triunfal viene el propio Baco, en su carro tirado por tigres y adornado con pámpanos.

177 «El color y la preocupación por Teseo y la voz.» Cabe también entender «el color y la voz, como antes Teseo, abandonaron a la muchacha». El hecho de que el verbo lleve sujetos de pertenecientes a

Tres veces ella acometió la huida
y tres veces el miedo la retuvo. [178]
Se estremeció, igual que las estériles [179]
espigas agitadas por el viento,
igual que una ligera
caña tiembla en el húmedo pantano.
A ella le dijo el dios: «Aquí estoy. Vengo
para ser un amor tuyo más fiel. [180]
oh, muchacha de Cnosos, pierde el miedo, [181]
esposa tú de Baco vas a ser.
Como regalo mío acepta el cielo:
te verán en el cielo como estrella.
La Corona Cretense muchas veces
orientará al navío dubitativo.» [182]
Así habló, y desde el carro, para que ella
no estuviese asustada de los tigres,
saltó (se hundió la arena
cuando él apoyó el pie)
y se la llevó envuelta en un abrazo
(pues ella ni siquiera
tenía fuerzas para resistirse):
fácil es para un dios poderlo todo.

---

distintos órdenes conceptuales produce una especie de zeugma semántico (compárese con otro similar que aparece, también a propósito de Ariadna, en *Am.* 1, 7, 15-16, n. 6). Tras la pirueta retórica late el abandono total en que se encuentra la joven: obsérvese como el triple abandono que ha sufrido (color/Teseo/voz) anticipa en cierto modo sus tres intentos de huida.

[178] Compárese con *Am.* 3, 69-70.

[179] La falta de fecundidad —ella está privada de varón— establece un segundo término de semejanza (el primero es el estremecimiento) entre las espigas y Ariadna. Después, con Baco, sí tendrá hijos. Compárese con *Am.* 3, 7, n. 12.

[180] Con «un amor tuyo» traduzco *cura,* «preocupación, desvelo, objeto de tu amor».

[181] El discurso es similar al de Anio en *Am.* 3, 6, 61 y ss.

[182] Baco dio a Ariadna como regalo de boda una diadema de oro, fabricada por Hefesto, Esa diadema —Ariadna misma, según esta versión— se convirtió después en la constelación de la Corona Boreal.

«¡Himeneo!» cantan unos. Otros gritan
«¡Evión, Evoé!». Así en sagrado [183]
lecho el dios y su esposa se reúnen.

[CÓMO HAS DE SEDUCIRLA EN EL BANQUETE]

Así pues, cuando tengas ante ti
los dones de ese Baco ya escanciado, [184]
y una mujer comparta el común lecho, [185]
ruega al padre Nictelio y a sus ritos nocturnos [186]
que dispongan que el vino no te afecte
a la cabeza. Entonces te es posible
decirle con palabras encubiertas
muchos secretos, que ella sentirá
que están dichos para ella, y escribir
halagos suaves con el sutil vino,
de tal modo que lea ella en la mesa

---

[183] Unos entonan el himeneo —canto nupcial— y otros celebran a Baco: Evio es uno de sus nombres y evoé —derivado suyo— es el grito orgiástico de las Bacantes.

[184] Elemento de transición entre la leyenda anterior y los consejos que vienen a continuación. Baco está ahora escanciado porque ha dejado de ser el dios y designa el vino mismo. J.L. Borges *(Obra poética 1923/1977,* Madrid, 1975, pág. 175) advierte: «el danés que articulaba el nombre de Thor, o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a su antigua magia». En el latín de Ovidio —casi en nuestro español—, Baco en vez de vino es una metonimia muy común. Pero en algunos momentos, como en éste, en que está aún presente el espléndido cortejo del dios, el poema le devuelve su antigua magia.

[185] La expresión latina también implica un juego de palabras. Se refiere al lecho en el que se reclinaban para comer, pero evoca el del amor.

[186] Nictelio es un sobrenombre de Baco, del griego *nyktelios* «nocturno», porque de noche tenían lugar sus célebres ritos: las bacanales, orgías desenfrenadas tomadas de los griegos, que el Senado romano en su decreto *de Bacchanalibus* prohibió en el siglo II a. C. En clave menor —e irónica—, Ovidio parece referirse aquí a los banquetes nocturnos como ritos en honor de Baco.

que es tu señora, y además mirarle
a los ojos con ojos que declaren tu fuego. [187]
Muchas veces un rostro silencioso
posee su propia voz y sus palabras.
Procura que tú seas el primero [188]
que se haga con las copas tocadas por sus labios
y beber por donde haya bebido tu muchacha.
Y cualquier manjar que haya rozado con sus dedos
cógelo tú y, al tiempo que lo coges,
toca su mano. Que entre en tus propósitos
ser grato al compañero de tu amada. [189]
Más útil os será si se hace amigo.
Si te toca beber a ti el primero, [190]
cédele a él esa primacía,
pásale la corona que han puesto en tu cabeza.
Aunque sea inferior o igual a ti,
que todo se lo sirva él previamente.
No dudes en seguirle lo que diga.
Es camino seguro y frecuentado
burlar a uno diciéndose su amigo.
[—aunque sea seguro y frecuentado
el camino, eso tiene su delito.
Así administra el administrador
en exceso también, y cree que debe
velar por más de lo que le han mandado]. [191]

---

187 Véanse similares consejos en *Am.* 1, 4, 17-20.

188 En *Am.* 1, 4, 31-34 el poeta pone en práctica los consejos que aquí da.

189 Como en otras ocasiones, resulta difícil saber si *vir* es «amante», «marido» o mero «acompañante». En cualquier caso, nos encontramos ante un verdadero triángulo amoroso. *Am.* 1, 4 presenta una cena similar, donde la *puella* va acompañada por su marido.

190 Mediante sorteo se elegía rey del convite a uno de los comensales.

191 Exponente perfecto de la actitud ambigua a lo largo del poema: tras transgredir los límites éticos al aconsejar la traición bajo el pretexto de la amistad, lo corrige considerando que constituye para el seductor un «exceso en sus funciones», pero lo disculpa con el caso genérico del administrador que se extralimita por exceso de celo (es decir, por

Yo voy a darte un límite seguro en la bebida:
que la mente y los pies puedan cumplir su oficio.
Ten cuidado ante todo con esos altercados
a los que incita el vino, y con las manos
demasiado proclives a los fieros combates.
Euritión cayó muerto por beber
neciamente los vinos que le dieron.[192]
Mesa y vino se prestan mejor al dulce juego.
Canta, si tienes voz,
danza, si tienes brazos delicados,
y agrada con cualquiera de los dones
con que puedas gustar. Y la embriaguez
igual que perjudica cuando es cierta,
será beneficiosa, si es fingida.
Haz que tu falaz lengua titubee
con tartamudo son, a fin de que
todo aquello que hagas o que digas
con más descaro de lo que es correcto
se achaque al excesivo vino puro.
Y brinda por el bien de la señora,
y por el bien de aquel con el que duerma.[193]
Mas, que le vaya mal a ese individuo
ruega en tu pensamiento silencioso.

---

una motivación buena). Creo, pues, que estos versos (585-588) presentan suficiente coherencia con lo anterior para mantenerlos ahí, a pesar de que Kenney duda si ponerlos tras el 742.

[192] En la boda de Hipodamía y el Lápita Pirítoo, el Centauro Euritión bebió en exceso y pretendió raptar a la novia. Los demás centauros, también invitados, intentaron lo mismo con las mujeres presentes. Esto provocó la lucha entre los Centauros y los Lápitas, en la que murió Euritión. Ovidio se complace en este símil cuando habla de las riñas en los banquetes: cfr. *Am.* 1, 4, 7-8.

[193] «Señora», *domina*, es un término perfectamente válido dentro de la cortesía del brindis. Pero en esta palabra se oculta la doblez moral que está presente en todo el pasaje: *domina* era también el vocablo que designaba a la amada de aucerdo con el tópico de la esclavitud del amor o *seruitium amoris* (cfr. *Am.* 2, 17) La lectura resultante de esta segunda acepción —que es la formulada de acuerdo con el «pensamiento silencioso»— sería: 'y brinda por el bien de tu señora'.

Y al quitarse la mesa,
cuando los invitados se retiren,
La ocasión y el lugar para acercarte
te los ofrecerá el propio tumulto.
Métete entre el tumulto y acercándote [194]
a ella, según se va, con sutileza,
pellízcale el costado y con tu pie
roza su pie. Ha llegado ya el momento
de la conversación. ¡Lejos de aquí,
oh rústico Pudor, escápate! [195]
Azar y Venus al audaz ayudan. [196]
Que no siga mis normas tu elocuencia.
Esfuérzate tan sólo en desearlo:
por instinto serás buen orador.
Deberás actuar como un amante [197]
y fingir con palabras las heridas.
Busca, con cualquier medio, que te crea.
Tampoco que te crea requiere esfuerzo:
a todas les parece que son dignas
de ser amadas. Aunque sea feísima,
ninguna está a disgusto con su aspecto.
A menudo, con todo, el que simula
ha comenzado de verdad a amar.
A menudo ha acabado siendo auténtico

---

[194] Los consejos que aquí se dan al varón se dirigen a la amada en *Am.* 1, 4, 54-58.

[195] Mostrar vergüenza durante la seducción es signo de falta de refinamiento.

[196] Personificaciones de nombres abstractos. Traduzco *Fors* por Azar, ya que se trata del principio masculino de la casualidad, por oposición al femenino *Fortuna*, con el que muchas veces forma pareja. Es variación —y subversión— de una conocida *sententia* que aparece, por ejemplo, en la *Eneida: Audentes fortuna iuuat* (10, 284).

[197] *Agendus*, como el español «actuar» remite a la terminología teatral y, en definitiva, al fingimiento.

lo que él había fingido en un principio.
(razón de más para que seáis benévolas,
oh mujeres, con esos fingidores).
Se vuelve verdadero
el amor que era falso hace bien poco.
Sea la ocasión para apresar con tiernas
frases su corazón, furtivamente,
igual que el agua mina, según fluye
la escarpada ribera.
Y no te importe
alabar su semblante y sus cabellos,
sus finos dedos y su pie menudo.
Hasta a las virtuosas les complace
que su hermosura sea proclamada.
Preocupa su belleza a las doncellas
y a la vez les agrada. ¿Por qué, de hecho,
aún ahora avergüenza a Juno y Palas
no haber ganado el juicio en bosques frigios? [198]
Muestra el ave de Juno, si la alaban, sus plumas;
si en silencio la miras, esconde sus tesoros.
Exhibir unas crines bien peinadas [199]
y recibir aplausos por sus cuellos
les sirve a los cuadúpedos de estímulo
al competir en rápida carrera.

[No ha de importarte hacer falsas promesas]

Y promete sin miedo. Las promesas
arrastran tras de sí a las mujeres.

---

[198] Hera (Juno), Palas (Atenea) y Afrodita se sometieron al juicio de Paris en Frigia. Resultó elegida como la más hermosa Afrodita, que había prometido a Paris el amor de Helena. Véase *Ars* 1, 247-248 y nota *ad loc.*

[199] Tras ser comparadas con las diosas, las mujeres se ven ahora asimiladas a dos nobles animales: el pavo real (que funciona como transición, dado que es el ave de Juno) y los caballos de carreras. El poeta animaliza a las mujeres para poner de manifiesto lo instintivo —casi lo «pavloviano»— de su comportamiento.

En ese juramento además pon
a los dioses que quieras por testigos.
Desde la altura Júpiter se ríe
de los perjurios que hacen los amantes,[200]
y a los Notos de Eolo les ordena
que se los lleven sin que estén cumplidos.[201]
Solía jurar en falso por el Éstige[202]
Júpiter ante Juno:
él mismo favorece ahora su ejemplo.
Conviene que haya dioses, y, puesto que conviene
pensemos que los hay. Ofréndense
incienso y vino puro en sus viejos hogares.
No se encuentran sumidos en reposo
despreocupado y semejante al sueño.[203]
Vivid sin hacer daño, la deidad está cerca.
Devolved lo que os presten; y que dé
la piedad cumplimiento a sus deberes.
No haya engaño ninguno.
tened limpias de sangre vuestras manos.
Sin recibir castigo, sólo con las mujeres
debéis jugar —si es que sabéis hacerlo.[204]
Tan sólo en este caso la lealtad

---

[200] William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, 2, 2, 92-93: «*Thou may'st prove false; at lovers' perjuries, / they say, Jove laughs*».

[201] Es un tópico que los vientos (Noto, Bóreas, etc.) se lleven las palabras inútiles y especialmente los juramentos. Cfr. *Am.* 1, 4, n. 6.

[202] El río de los infiernos.

[203] Ovidio rebate el concepto epicúreo de la divinidad, aunque al final sus afirmaciones resulten ser irónicas.

[204] La sucesión de exhortaciones, cargada de conceptos tradicionales (los dioses, los ritos antiguos, la devolución de los préstamos, la prohibición de matar) evoca textos legales y moralizantes arcaicos. En ese sentido está en sintonía con la restauración augústea: no es casual la presencia en este pasaje de la *pietas* que define al Eneas virgiliano. Pero pronto se desvanece: Ovidio respeta todas las convenciones —dejando claro que no son más que eso— pero para el terreno del amor galante reivindica todo un «contracódigo»: engaño e infidelidad son los comportamientos correctos, que el amante ha de saber llevar a cabo.

ha de dar más vergüenza que el engaño.
Burlad a las que os burlan. Constituyen
en gran parte un linaje irreverente.[205]
Que caigan en los lazon que tendieron.
Cuentan que estuvo Egipto durante nueve años
sin las lluvias que dan vida a sus campos
y permaneció seco. Al presentarse Trasio
delante de Busiris y exponerle que Júpiter[206]
podía ser aplacado derramando la sangre
de un forastero, respondió Busiris:
«tú el primero serás la víctima de Júpiter,
y, por ser forastero, traerás el agua a Egipto».
Y Fálaris asó dentro del toro
los miembros del violento Perilo. El desgraciado
inventor rellenó su propia obra.[207]
Justos fueron los dos, y ciertamente
ninguna ley es más equilibrada[208]
que la que hace morir con su artilugio
a los que inventan modos de morir.

En consecuencia, engañen los perjurios
a las perjuras, merecidamente
Que sufra la mujer, al ser herida
por el ejemplo que ella misma da.

---

[205] Porque no cumplen sus juramentos.

[206] Busiris es un legendario rey de Egipto. Tras nueve años de sequía, el adivino Trasio (llamado Frasio en el resto de fuentes), venido de Chipre, le aconsejó que sacrificara cada año a un extranjero para aplacar a Zeus. Busiris siguió el consejo, y el primero al que inmoló fue a Trasio.

[207] Fálaris fue un tirano de Agrigento (Sicilia), que existió realmente y fue célebre por su crueldad. Un inventor llamado Perilo le regaló un toro de bronce hueco para que en él asara a sus víctimas y le pidió una recompensa digna de tal invento. El tirano le respondió: «ya que tú estás aquí, rellena tu propia obra» (*Tr.* 45 y ss.).

[208] Ovidio contradice nuevamente la moral convencional, pues tanto Busiris como Fálaris eran ejemplo de crueldad e injusticia (cfr. Virgilio en *Geórgicas* 3, 5).

[ÚTIL SERÁ QUE VIERTAS FALSAS LÁGRIMAS]

Las lágrimas también son provechosas.
Con las lágrimas tú conmoverás
al diamante. Haz que ella vea, si puedes,
tus mejillas mojadas. Si te faltan
las lágrimas (y es cierto que no siempre
se presentan a tiempo), frótate
los ojos con la mano humedecida. [209]

[LES GUSTA A LAS MUJERES QUE LAS FUERCEN]

¿Qué experto no uniría
los besos a las tiernas expresiones?
Aunque ella no te dé, tú tómalos
a pesar de que no los haya dado.
Quizás en un principio luchará
y te dirá malvado. Sin embargo
mientras lucha ella quiere ser vencida. [210]
Cuida tan sólo de que no ocasionen
los besos con violencia arrebatados
daño a sus tiernos labios, que no pueda
después quejarse de que fueron duros.
El que toma los besos, si no toma
lo restante también, merecería
perder incluso aquello que le han dado.
¿Cuánto hubiera faltado tras los besos
para el deseo cumplido? Ay de mí
rusticidad fue eso y no pudor. [211]

---

[209] Este mismo consejo lo da la vieja Dipsas a la muchacha en *Am.* 1, 8, 83-84.

[210] Denuncia de la doble moral: véase *Am.* 1, 5, 15-16, n. 4 bis.

[211] La *rusticitas* es el polo opuesto de la *urbanitas* ideal del amante ovidiano. Nótese cómo la *urbanitas* permite, entre las personas cultivadas, la expresión del deseo y libera de los tabúes de la moral tradicional (aunque respete sus formas).

Aunque le des el nombre de violencia,
esa violencia gusta a las muchachas.
Lo que les gusta, quieren entregarlo
contra su voluntad frecuentemente.
Toda la que es forzada en un ataque
imprevisto de Venus, lo disfruta
y tiene por regalo ese atropello.

En cambio, la que pudo ser forzada
e intacta se retira, estará triste,
aunque finja alegría en su semblante.
Violencia sufrió Febe,
violencia se ejerció contra su hermana, [212]
y fueron del agrado
uno y otro raptor de las raptadas.

[Aquiles ¿violador de Deidamía?]

Leyenda ciertamente conocida, [213]
mas no indigna de ser contada, es
cómo la joven que nació en Esciro [214]
se unió el varón hemonio. [215]
Había ya dado
la diosa que fue digna de vencer
a otras dos a los pies del monte Ida
aquel funesto premio a la alabanza

[212] Es el rapto de las hijas de Leucipo, Febe e Hilaíra, por Cástor y Pólux, sus primos.

[213] *Fabula* «leyenda», como primera palabra de este relato, fija el discurso que va a seguir, el de la ficción.

[214] Deidamía, de la isla griega de Esciros. Según algunas tradiciones —no la homérica, que nos presenta a un héroe que escoge la gloria de una muerte valiente— el joven Aquiles pasó nueve años oculto en la corte de Licomedes, rey de Esciro, para evitar su participación en la guerra de Troya. Disfrazado de doncella, acabó teniendo un hijo —Neoptólemo— con Deidamía, una de las hijas del rey.

[215] Aquiles, nacido en Tesalia, cuyo antiguo nombre era Hemonia.

que se hizo a su hermosura.[216]
Había llegado ya al hogar de Príamo
una nuera desde otro continente
y en los muros de Ilión había una esposa griega.[217]
Prestaron juramento de lealtad
todos a aquel marido deshonrado,
pues fue causa común el dolor de uno.

Bochornoso sería, de no haber sido
porque cedió a los ruegos de su madre
en eso: había disimulado Aquiles
con larga vestidura que era un hombre.
¿Qué estás haciendo, Eácida? Tu oficio[218]
no son las lanas. Tú debes buscar
con otra arte de Palas los honores.[219]
¿Qué tienes tú que ver con los cestillos?
Para llevar escudo apta es tu mano.
¿Lana en copos por qué llevas en esa
diestra por cuya acción morirá Héctor?[220]
Arroja de ti lejos esos husos
envueltos por la hebra laboriosa.
Ha de blandir la lanza del Pelión esa mano.[221]

---

[216] En el juicio de Paris (véase nota al verso 247) Afrodita premio a éste con el amor de Helena, que resultó funesto porque dio origen a la guerra de Troya.

[217] Se nos da el marco temporal del suceso: ya habían tenido lugar el jucio de Paris y el rapto de Helena. Iba, pues, a comenzar la guerra de Troya.

[218] Eácida: Aquiles, nieto de Éaco.

[219] Palas Atenea, diosa de la inteligencia, presidía las actividades artesanales de las mujeres, pero también la guerra (especialmente todos las invenciones bélicas).

[220] El narrador omnisciente (propio de la Antigüedad) se permite anticipar acontecimientos posteriores, e incluso apostrofar a sus personajes. Sobre Héctor, véase nota a *Ars* 1, 15.

[221] En el monte Pelión recibió Peleo la lanza que le regaló Quirón, y que después transmitió a Aquiles, cuando éste partió hacia Troya. «Blandir la lanza» es una doble anticipación narrativa: a largo plazo, con respecto a la lanza real; también de modo inmediato su simbolismo anticipa lo que va a suceder.

Estaba casualmente la doncella
regia en el mismo tálamo[222]. Ella misma
descubrió que era un hombre en el abuso.
Ella fue, sí, vencida por la fuerza
(así es como conviene que creamos),
mas quiso por la fuerza ser vencida.[223]
Muchas veces le dijo: «quédate»,
cuando ya Aquiles se iba presuroso
—pues, dejando la rueca, había empuñado
las poderosas armas.[224]
Aquella violación ¿dónde está ahora?
¿Por qué con esa tierna voz retienes
al autor de tu estupro, Deidamía?

[Debe el hombre tomar la iniciativa]

Naturalmente, igual que le avergüenza
comenzar la primera ciertas cosas,
le agrada recibirlas si otro empieza.
¡Ay! Tiene demasiada confianza
en su propia hermosura cualquier joven
que espere a que ella ruegue previamente.
El hombre acérquese en primer lugar,
diga el hombre palabras suplicantes,
y que ella dé benévola acogida
a sus súplicas tiernas. Para poseerla, ruega.
Ella está deseando solamente
que le rueguen. Explícale
la causa y el principio de tu anhelo.
Júpiter se llegaba a las antiguas

[222] Un indicio que confirma la anticipación: el empleo de la palabra *thalamo*, que nombra específicamente el lecho nupcial. «Casualmente», *forte*, es una fórmula del relato que Ovidio emplea con ironía.

[223] Omnisciente como es, el narrador puede intervenir para informar al hombre de lo que sienten verdaderamente las mujeres y desvelar la doble moral femenina.

[224] Nuevo sentido sexual compatible con el bélico.

heroínas en son de suplicante:
no corrompió ninguna muchacha al magno Júpiter.
Sin embargo, si aprecias que se pone
hinchado por tus súplicas su orgullo,
detén lo comenzado y retrocede.
Muchas desean aquello que se escapa;
lo que tienen muy cerca, lo aborrecen.
De manera sutil aproximándote,
evita que se sienta harta de ti.
Y no siempre el que ruega ha de mostrar
su esperanza de goce. El amor entre
cubierto bajo el nombre de amistad.
Con este acercamiento he visto cómo
la muchacha severa fue burlada;
amante se volvió el acompañante. [225]

[TE CONVIENE ESTAR PÁLIDO Y DELGADO]

Queda feo el color blanco en un marino:
por el agua del mar debe estar negro
y también por los rayos de la estrella;
y feo en el campesino que remueve
a pleno sol la tierra siempre con
curva reja y pesados azadones;
y, si tus miembros estuvieran blancos,
feo estarías tú, que aspiras a la fama
de la corona consagrada a Palas. [226]
Pálido, en cambio, esté todo el que ama. [227]

---

[225] El homeoteleuton, que se da también en latín (*qui fuerat cultor factus amator*), destaca el cambio de relación que se produce.

[226] Alusión al atleta olímpico, cuya corona estaba hecha con una rama de olivo (árbol consagrado a Palas). El atleta formaba parte del catálogo tópico de las distintas ocupaciones, a pesar de que su prestigio había decaído en época de Ovidio (cfr. Hollis *ad loc.*).

[227] En estos consejos no faltan la ironía y la caricatura (que apuntan al prototipo del amante elegiaco). Es verdad que la blancura de piel se consideraba propia de los hombres libres, que no ejercían trabajos manuales. Pero no menos cierto es que el color moreno, cuando

Ése es el color propio del amante.
Ése le queda bien. Gracias a él
muchos creerán que no se encuentra sano.
Pálido del amor que tenía a Side
Orión andaba errante por los bosques, [228]
Pálido estaba Dafnis [229]
por culpa de una Náyade insensible.

Que demuestre también tu escualidez
lo que sientes, y no creas que es indigno
cubrirte con capucha los brillantes cabellos. [230]
Adelgazan el cuerpo de los jóvenes
las noches de vigilia y la inquietud
y el dolor que un gran amor se encuentra.
Para dar cumplimiento a tu deseo,
habrás de inspirar lástima, para que quien te vea
pueda decirte: «estás enamorado».

[NO TE FÍES DE AMIGOS Y PARIENTES]

¿Me quejaré o advertiré que se hallan
totalmente confusos lo lícito y lo ilícito?
La amistad es un nombre,
la lealtad es un nombre sin sentido.
¡Ay de mí! No es seguro hacer elogios
de lo que amas delante de un amigo.
Si ha creído tus elogios, él mismo te reemplaza.

---

era fruto del ejercicio físico, se valoraba como saludable y atractivo (compárese con el verso 513).

[228] Orión era un gigante cazador, que se enamoró de la hermosísima Side, con la que acabó casándose.

[229] Dafnis fue un pastor, hijo de Hermes, que había jurado fidelidad a la ninfa Nomia. Pero la hija de un rey de Sicilia lo embriagó y se unió a él. Nomia, enfurecida, lo cegó e incluso llegó a matarlo. Otra leyenda cuenta que Dafnis estuvo enamorado de la ninfa Pimplea. Cuando ella fue raptada por los piratas, Dafnis fue en su busca y sufrió diversas peripecias.

[230] El *palliolum* era una capucha que llevaban los enfermos.

«Mas no ofendió el Actórida el tálamo de Aquiles [231]
Fedra, en cuanto a Pirítoo, siguió casta, [232]
Amaba a Hermíone Pílades igual que a Palas Febo [233]
y eso, hija de Tindáreo,
fue tu gemelo Cástor para ti». [234]
Si espera alguien lo mismo, que espere
a que produzca el tamarisco frutas,
y que en medio del río busque miel. [235]
Nada, salvo lo infame, satisface:
se ocupa cada cual de su placer
y, aunque proceda del dolor del otro,
le agrada. ¡Qué maldad! Al enemigo
el amante no tiene que temerlo.
Huye de los que piensas que son fieles:
te mantendrás a salvo.
Guárdate del pariente y del hermano.
y del querido amigo. Ese tropel
te causará temores verdaderos.

[ADÁPTATE AL CARÁCTER DE CADA UNA]

Iba ya a terminar, pero poseen
corazones diversos las muchachas.

---

[231] El Actórida —nieto de Áctor— es Patroclo, el proverbial amigo de Aquiles.

[232] Pirítoo es amigo inseparable de Teseo, el marido de Fedra.

[233] Pílades es el amigo íntimo de Orestes. Hermíone, la hija de Helena y Menelao, estuvo prometida a Orestes, y según algunos, llegó a casarse con él. Palas Atenea es hermana de Febo (Apolo).

[234] Helena y Cástor (como Clitemnestra y Pólux) eran hermanos nacidos del mismo huevo, puesto por Leda tras ser fecundada por Zeus en forma de cisne. Su padre humano (por ser esposo de Leda) era Tindáreo.

[235] Adínaton. Cfr. *Ars* 1, 272 y nota correspondiente. La esterilidad del tamarisco era proverbial. Los dos imposibles aquí mencionados suelen aparecer en descrpciones de la Edad de Oro. La lealtad de los amigos, que en los *exempla* precedentes se había asociado a los héroes míticos, se ve ahora transferida a la legendaria época paradisíaca. Ambas proyecciones ideales la excluyen del mundo real.

Trata mil sentimientos de mil modos.
No da todos los frutos una tierra.
Aquélla es apropiada para vides,
ésta lo es para olivos: más allá
bien llenos de vigor se crían los trigos.
Hay en los corazones tantos modos
de ser, como expresiones en el rostro.
El experto en amor se adaptará
a los innumerables caracteres,
y al igual que Proteo, algunas veces
se deshará en ligeras ondas de agua,
ahora será un león, después un árbol,
y más tarde un hirsuto jabalí. [236]
Pescan peces aquí echando la red, [237]
con anzuelos allí, y arrastran a ésos
combadas redes con maroma tensa.
Tampoco te será útil una sola
actitud para todas las edades.
Desde más lejos una cierva vieja
divisará las trampas. Si te muestras [238]
docto con la novata u osado con la púdica,
pronto desconfiará, pobre, por ella.
Por eso ocurre que la que tenía

[236] Es ésta una de las ocasiones en que el mito plasma con mayor perfección la formulación ideal de la teoría: como un moderno superhéroe, Proteo se metamorfoseó en león, en serpiente, en pantera, en jabalí, en agua y en árbol para intentar sustraerse a Menelao, que preguntaba por la manera de regresar a Esparta.

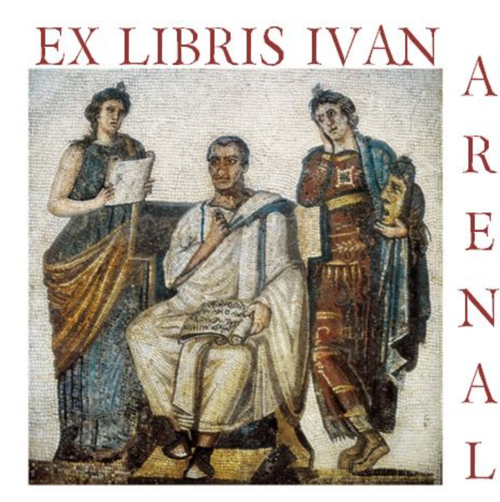
[237] Advierte Hollis (*ad loc.*) que *iaculo* no es en este contexto «arpón», sino forma adjetival que acompaña a un implícito *rete* («la red que se echa»). Para la captura de peces, en efecto, no se solía lanzar un arpón, sino una especie de tridente con el que se atravesaba la presa.

[238] «Cierva vieja»: *cerua... anus*. Algunos manuscritos (R^2OA, cfr. «Introducción») ofrecen una variante textual que se diferencia sólo en una letra: *curua... anus*, «una encorvada vieja», que provocó un comentario irónico del editor Heinsius que no me resisto a reproducir: «Ridículo a todas luces. Ciertamente hay un gran riesgo de que una vieja ya encorvada por la vejez tema las trampas de los enamorados» (Hollis, *ad loc.*).

miedo a unirse con un varón honesto,
cae en brazos de un canalla despreciable.

[Fin del libro primero. Aquí echa el ancla]

Del trabajo emprendido
falta una parte, la otra está cumplida.[239]
Que el ancla que se ha echado
detenga en este punto nuestra nave.



[239] Se aprecia en este verso la intención inicial de escribir sólo dos libros: uno para obtener el amor y otro para conservarlo. El tercero, dedicado a las mujeres, fue añadido por Ovidio en una edición posterior.

ARTE DE AMAR II

[Conservar el amor también es arte]

Exclamad «¡oh Peán!» y «¡oh» por segunda
vez exclamad «Peán!», pues ha caído [1]
en mis redes la presa perseguida.
Colmado de alegría el amante adorna
con una verde palma mis poemas
que antepone a la obra de los viejos
de Ascra y de Meonia. Se sentía [2]
así el hijo de Príamo, el raptor [3]
de la mujer de su anfitrión, al irse

[1] Peán era un epíteto de Apolo, que da nombre a un canto ritual en su honor.

[2] Hesíodo, natural de Ascra, en Beocia, y Homero, de Meonia (región de Asia Menor). El enamorado victorioso corona los poemas de Ovidio que han hecho posible su conquista, y antepone la obra de éste a Hesíodo y Homero, los modelos más altos de la poesía en la Antigüedad, en la didáctica y la épica, respectivamente. La vejez de estos dos poetas es en apariencia sólo un rasgo de la tradición iconográfica; pero desvela también su discordancia con los lectores jóvenes que busca Ovidio, y es también un indicio de su condición de «antiguos» en opinión del autor y de su público.

[3] Paris, hijo de Príamo, raptó a Helena llevándosela de Amiclas. Se destacan aquí los dos rasgos fundamentales de este *exemplum*: el carácter de mujer casada de Helena, y la condición de huésped de Paris, lo que constituye una doble traición. Sobre ese fondo de inmoralidad prevalece, sin embargo, la sensación de felicidad del enamorado.

de la armífera Amiclas desplegando
sus blanquísimas velas a los vientos.
Así también, aquel que te llevaba,
en victorioso carro, Hipodamía,
conducida por ruedas extranjeras. [4]

¿Por qué vas tan veloz, joven? Tu barco
navega por el medio de las aguas
y está lejos el puerto que yo busco.
No basta con que gracias a mis versos
haya venido a ti esa muchacha.
Ha sido cautivada con mi arte
y con mi arte debes retenerla.
Obtener la conquista lleva esfuerzo
pero no menos el saber guardarla.
En lo primero hay casualidad,
esto otro será tarea del arte.

Ahora más que nunca
prestadme vuestra ayuda, oh niño y Citerea, [5]
y tú, Erato, pues tienes el nombre del amor. [6]
Grandes son mis proyectos: explicar
de qué maneras puede retenerse
el Amor, ese niño siempre errante
por el mundo tan grande. Es leve y tiene

---

[4] Hipodamía, hija del rey de Pisa, fue esposa de Pélope, un hermoso forastero que consiguió su mano tras vencer en una competición de carros. Atrae nuestra atención la doble enálage: «victorioso» y «extranjeras» son cualidades que en realidad pertenecen a Pélope.

[5] Cupido y Venus (ésta tenía un templo en Citera).

[6] Erato, una de las nueve musas, es invocada no por ser la protectora de este tipo de poesía (pues tradicionalmente presidía la comedia), sino en razón del parentesco entre su nombre y el del Amor (Eros). Se trata de un juego de etimología: ésta para los antiguos no se ceñía a la ciencia lingüística, sino que cubría un amplio espectro de conocimientos (recordemos las célebres etimologías platónicas empleadas para desvelar la naturaleza del amor —Afrodita/ afros «espuma»; Eros/Pteros «alado»—, o, siglos después, las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, verdadero compendio del saber de su época).

para salir volando un par de alas: [7]
imponerles un límite es difícil.

[COMO EL AMOR VOLARON DÉDALO E ÍCARO] [8]

Minos lo tenía todo bien dispuesto
para evitar la fuga de su huésped. [9]
Él halló una audaz senda con las plumas.
Dédalo, cuando tuvo ya encerrado
al hombre medio toro y toro medio hombre [10]
concebido en infamia por su madre, le dijo:
«Tenga mi exilio fin, Minos justísimo;
que acoja mis cenizas la tierra de mis padres,
y, ya que no he podido —zarandeado
por los hados contrarios— en mi patria
vivir, deja que pueda allí morir.
Autoriza el regreso de mi hijo,
si tu estima a este anciano es despreciable.

---

[7] La aliteración en /l/ *et levis est et habet geminas, quibus avolet alas* utiliza los mismos efectos que el verso «con el ala aleve del leve abanico» de Rubén Darío.

[8] Se ejemplifica la movilidad del Amor alado con un mito muy distinto, el de Dédalo e Ícaro, lo que contribuye a dar variedad al poema. Dédalo, arquitecto de Minos, rey de Creta, construyó el laberinto para encerrar al Minotauro, hijo de Pasífae —esposa de Minos— y un toro (véase en *Ars* 1, 290-326). Tras la huida de Teseo y Ariadna (cfr. *Ars* 1, 525-540), Dédalo fue encarcelado en el laberinto con su hijo Ícaro.

[9] El enfoque narrativo afecta a la traducción. Como en tantas ocasiones, *hospes* es «huésped» para el secuestrador (Minos) y «rehén» para el secuestrado (Dédalo). Ovidio (que utiliza *hospes* y no *obses*) es aquí solidario del punto de vista de Minos.

[10] La aliteración de este verso 24 *semibouemque uirum semiuirumque bouem*, (/m, u, b/ casi onomatopeya del mugido) combinada con los quiasmos y los neologismos «monstruosos» produce una secuencia pesada, en la que se cruzan, como en el Minotauro, los linajes humano y bovino (la partícula copulativa *-que* establece entre ellos una relación de adición, unidad y equivalencia, como en *Senatus Populusque Romanus*). La gravedad y oscuridad del verso pueden contrastarse con la claridad y ligereza del 19, cuya aliteración retrata a Cupido.

Si no quieres dejar libre al muchacho
deja al anciano».
Fue esto lo que dijo,
pero esto y mucho más podía decir;
no le dejaría aquél que regresara.
Tan pronto como él lo comprendió
se dijo: «Ahora, ahora tienes, Dédalo
ocasión de mostrar tu ingenio. Minos
posee las tierras y posee los mares.
Ni tierra ni agua se abren a mi huida.
Queda la vía del cielo; por el cielo
intentaremos ir. Júpiter alto,
disculpa esta tentativa mía.
Yo no aspiro a alcanzar las estrelladas
residencias. Si no es ése, no hay
para huir de mi dueño otro camino.
Que nos den una ruta por el Éstige: [11]
cruzaremos a nado esas ondas estigias.
He de cambiar mis leyes naturales».

A menudo estimulan el ingenio
los infortunios. ¿Quién creería que el hombre
podría ganar un día las sendas aéreas?
Dispone en orden plumas —el remo de las aves— [12]
y ata su su leve obra con cordones de lino. [13]
El cañón de las plumas lo sujetan
chorros de cera derretida al fuego,
y estaba ya acabado
el trabajo de aquel nuevo artilugio.
El muchacho, radiante, manejaba

[11] Río de los infiernos. Aunque entra en la serie de posibles caminos —por el agua—, supone una solución extrema —el agua de la muerte— que anticipa, sin que lo sepa el personaje, el final de la historia.

[12] Metáfora que anticipa la del verso 51.

[13] La aliteración en /l/ *et leve per lini vincula nectit opus* enlaza fónica (y temáticamente) con la imagen de Cupido alado del verso 19.

las plumas y la cera, sin saber [14]
que esa armazón estaba destinada a sus hombros.
Su padre le advirtió: «Con estas barcas [15]
tenemos que llegar a nuestra patria.
Hemos de huir de Minos con su ayuda.
No ha podido cerrarnos él el aire,
pero sí todos los demás caminos.
Tú, que puedes hacerlo, rasga el aire
con este invento mío. Pero no debes
buscar con tu mirada a la doncella
tegea, acompañante del Boyero, [16]
ni a Orión el que va armado con espada. [17]
Sígueme con las alas que te he dado;
yo iré abriendo camino. Tu atención
ha de estar en seguirme. Irás seguro
conmigo como guía, pues, si al surcar
las alturas del cielo, vamos cerca
del sol, no aguantará el calor la cera.
O si agitamos, al bajar, las alas
a muy poca distancia de la mar,
empaparán la pluma en movimiento
las aguas del oleaje.
Vuela entre uno y el otro. Con los vientos

---

[14] El artilugio, en este punto del relato, forma ya una unidad. «Las plumas y la cera» constituye, pues, una hendíadis que transmite la perspectiva del muchacho ignorante.

[15] Dédalo, en su afán didáctico, designa el aparato con un término de navegación. No es extraño, si consideramos que va a servirles para surcar los mares —aunque sea desde la altura. Emplea el nombre de un objeto conocido para referirse a éste, radicalmente nuevo.

[16] Esta doncella es la arcadia Calisto, hija del rey de Tegea. Se dedicaba a la caza y huía del trato con varones, por lo que Zeus se unió a ella adoptando la forma de Ártemis. El hijo de ambos, Árcade, la encontró convertida en osa en una cacería e intentó matarla. Zeus los transformó en constelaciones: a ella en la Osa Mayor, y a él en la estrella Arturo (integrante de la constelación del Boyero, próxima a la Osa Mayor).

[17] El gigante cazador Orión, al intentar violar a Ártemis, fue muerto por un escorpión. Éste y Orión fueron transformados en constelaciones.

sé también, hijo mío, respetuoso.
Según vayan las brisas impulsándote,
ofréceles tus velas obedientes».[18]

A la vez que le advierte esto al muchacho,
le adapta el artefacto y le enseña a moverlo,
como la madre instruye a sus polluelos débiles.
Después se ajusta él las alas que ha construido
y balancea por esa nueva senda
tímidamente el cuerpo. A punto ya
de volar dio unos besos al pequeño. [19]
Las mejillas del padre no pudieron
sustraerse a las lágrimas.
Había una colina
menos alta que un monte y más que las llanuras;
desde allí esos dos cuerpos
se dieron a la fuga infortunada. [20]
Mueve las alas Dédalo, se vuelve
a mirar las del hijo y sin descuido
mantiene el rumbo. Empieza ya a gustarles
la nueva ruta, e Ícaro, con la atrevida máquina,
vuela, perdido el miedo, con más bríos.

---

[18] Imágenes paralelas: 'plumas'= 'remos' (45); 'artilugios voladores' = 'barcas' (51); 'alas'= 'velas'(64). Ya en la Antigüedad intérpretes racionalistas como Paléfato sostuvieron que la leyenda encubre una fuga real en barca. Sin embargo, los términos de navegación forman aquí una serie coherente, que al ser aplicada por primera vez al vuelo, funciona como elemento poético (intensifica su significación) y lingüístico (es un procedimiento habitual que el léxico de una técnica nueva se tome de otra conocida. De hecho, cuando se inventó la aviación, también tomó de la navegación gran parte de su léxico). Véase el apartado «Del vuelo de Ícaro al léxico de la aviación» en González Iglesias, J. A., «El neologismo en el discurso literario», *Voces* 3 (1992), 55-81, págs. 45-64. Cfr. *supra* v. 44.

[19] También la perspectiva oscila: entre el narrador y el personaje de Dédalo. El adjetivo («pequeño») parece atribuido desde la subjetividad del padre que ve a su hijo indefenso.

[20] Prolepsis: el narrador, que tiene más información, anticipa el final a los lectores (aunque hay que tener en cuenta que se trataba de una leyenda conocidísima).



El vuelo de Ícaro (Arte de amar 2, 21-98)

(A un hombre que los vio, mientras pescaba
con caña temblorosa, se le fue
el trabajo emprendido de la mano.) [21]
Ya Samos se quedaba hacia la izquierda
(habían dejado atrás Naxos y Paros
y Delos, predilecta del dios Clario) [22]
Lebinto a la derecha,
Calimne umbrosa gracias a sus bosques
y Astipalea, cercada de arrecifes
abundantes en peces,
cuando el muchacho, osado en demasía
por culpa de sus años imprudentes,
tomó ruta más alta y dejó al padre.
Los cordones se sueltan, la cera se deshace
por la excesiva cercanía del dios, [23]
y sus brazos, por mucho que se mueven
no pueden retener los tenues vientos.
Aterrado, miró hacia los mares
desde la elevación mayor del cielo.

La noche que brotó del pavoroso
miedo veló sus ojos.[24] Derretida
la cera estaba. Los desnudos brazos
él bate, y tembloroso se apresura
y no tiene ya dónde sostenerse.
Se precipita y dice en su caída:
«padre, oh padre, me caigo». Le cerraron
verdes aguas la boca cuando hablaba.

---

[21] Sorprendente detalle —muy cinematográfico, y propio de la poesía helenística— de verismo cotidiano que implica, además, un súbito cambio de perspectiva: desde las alturas se pasa a un punto de observación en tierra, para retornar con igual brusquedad al enfoque elevado, que ofrecerá una panorámica de las islas griegas.

[22] Es un sobrenombre de Apolo, que en Claros, ciudad de Jonia, tenía un templo y un oráculo famosos.

[23] El Sol.

[24] Esta metáfora es tradicional en la poesía antigua —Homero, tragedia— para expresar la visión nublada por cualquier vértigo o trastorno.

El desgraciado padre —y ya no padre— [25]
«¡Ícaro!» lanza un grito,
«¡Ícaro! ¿dónde estás?» grita de nuevo,
«¿por qué región del cielo vas volando?»
«¡Ícaro!» aún gritaba.[26] Divisó
unas plumas encima de las olas.
Sus huesos los recubre tierra firme,
y las aguas del mar guardan su nombre. [27]

Minos no fue capaz de poner freno
a las alas de un hombre, y yo pretendo
retener a este dios que es volador.

[De nada sirven los encantamientos]

Se engaña quien recurre a las artes hemonias [28]
y aplica lo que extrae de la frente de un potro. [29]
Las hierbas de Medea no lograrán [30]
que el amor sobreviva, ni los cantos
marsos mezclados con los sones mágicos. [31]

---

[25] Narrador omnisciente: sabe más que el personaje, que todavía está preguntando.

[26] La anáfora triple del nombre «Ícaro» en la exclamación del padre evoca, en opinión de V. Cristóbal *(Ovidio. Amores, Arte de Amar..., o.c.*, pág. 394) un procedimiento similar en el rito funerario romano de la *conclamatio.*

[27] El mar de Icaria estaba en el Egeo. La isla homónima albergaba la tumba de Ícaro —enterrado en ella por Hércules. En este final sosegado puede apreciarse el horror de los antiguos a morir en el mar y no recibir sepultura.

[28] Hemonia es otro nombre de Tesalia, donde proverbialmente las mujeres practicaban la brujería.

[29] El filtro llamado hipomanes, que se extraía de la frente de los potros recién nacidos o, según otros, del útero de las yeguas en celo. Cfr. Tupet, A.M., *La magie dans la poésie latine*, Lille, 1976, págs. 379-417.

[30] Medea, nieta de Helios y de la maga Circe, destacaba por sus hechicerías. Con ellas ayudó a Jasón a conquistar el vellocino de oro y consiguió así ser su esposa.

[31] Los marsos fueron célebres como magos. El término usado para «cantos» es *nenia,* «cantos fúnebres, encantamientos».

La que nació en la tierra del río Fasis [32]
al Esónida habría retenido, [33]
y Circe a Ulises, si los sortilegios [34]
pudiesen conservar algo el amor.
De nada servirá suministrar
descoloridos filtros a la amada.
Los filtros atormentan el espíritu
y tienen el poder de volver loco.

[TU HERMOSURA SE IRÁ. DEBES SER CULTO]

Quédese lejos todo desafuero.
Tendrás que merecer, para que te amen,
el amor, y eso no te lo dará
tu cara o solamente tu hermosura,
aunque seas Nireo el bienamado [35]
por el antiguo Homero, o Hilas tierno
raptado por las Náyades vilmente. [36]

Para tener segura a tu señora
y no asombrarte de que te abandone,
añade los talentos del espíritu
a los bienes del cuerpo. La belleza

---

[32] Fasis era el dios-río de la Cólquide, país del que Medea era princesa. Obsérvese la *uariatio* que evita repetir el nombre de Medea, citado unos versos más arriba.

[33] El Esónida —hijo de Esón— es Jasón. Después de varios años de matrimonio con Medea, se cansó de ella y se dispuso a contraer nuevas nupcias con Glauce (o Creúsa), a la que Medea exterminó con un vestido abrasador.

[34] A pesar de sus poderes, la maga Circe no fue capaz de retener a Ulises, del que estaba profundamente enamorada.

[35] Nireo, guerrero griego de extraordinaria apostura, fue uno de los pretendientes de Helena.

[36] *Tener,* «tierno» define a Hilas como efebo hermoso. De él se enamoró Heracles, que se lo llevó en la expedición de los Argonautas. Las ninfas de una fuente —Náyades— de Misia lo raptaron, para desesperación de Heracles, que, obligado a partir, gritaba su nombre en vano.

es un bien frágil, y, según avanza
en años, va menguando y ella misma
en su propio transcurso se consume.

Ni violetas ni lirios entreabiertos
están siempre floridos, y, al perderse
la rosa, queda rígida la espina. [37]
Ya te vendrán a ti que eres hermoso
los canosos cabellos, ya vendrán
arrugas que harán surcos en tu cuerpo.

Prepara ya un espíritu que dure
y junto a tu hermosura ve formándolo:
sólo él persiste hasta la pira última.
No te preocupe poco el cultivar
tu mente con las artes liberales [38]
y aprender con soltura las dos lenguas. [39]
Ulises no era hermoso (sí elocuente)
y, sin embargo, hizo que sufrieran
por amor unas diosas de los mares. [40]
¡Oh, cuántas veces padeció Calipso

[37] Con ecos del *carpe diem* (Horacio, *Carm*. 1, 11, aludido inequívocamente en *Ars* 3, 79), el tema de la rosa como emblema de la juventud y belleza perecederas —que en el siglo IV cantará espléndidamente Ausonio con su *collige, uirgo, rosas*— aparece curiosamente aquí asociado a la hermosura masculina.

[38] Lítotes: 'no poco' = 'mucho'. Las artes liberales, *artes ingenuae*, son las propias del hombre libre (aunque Isidoro de Sevilla haga derivar *liberales* de *liber* «libro») y, como tales, no buscan el lucro. Su canon, definitivamente fijado en la Edad Media, lo formaban gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, música y astronomía. Están excluidas de ellas las *artes mechanicae* (pintura, escultura y otras artes manuales). Cfr. el *exemplum* mitológico que aparece en *Ars* 3, 323-324 y la nota correspondiente.

[39] El bilingüismo (latín-griego) era común entre las clases cultas romanas ya desde la época de los Escipiones.

[40] En su viaje de regreso a Ítaca, Ulises enamoró a la maga Circe, que habitaba en la isal de Eea. La ninfa Calipso, hermana de Circe según algunas genealogías, retuvo a Ulises durante diez años en su «isla» (la península de Ceuta).

su premura, y le dijo que no eran
las aguas favorables a su remo!
Una vez y otra vez inquiría ella
por la caída de Troya. Y él tenía
por costumbre narrarle muchas veces
de distinta manera el mismo hecho.
Estaban detenidos en la playa. [41]
Allí también quiso saber la hermosa
Calipso el cruel destino del caudillo
odrisio[42]. Él, con la ayuda de una rama
ligera (pues casualmente tenía
una rama en la mano) ante sus ruegos
traza un dibujo en la apretada arena.
«Esto —le dice— es Troya (delimita
los muros en la arena), supón que éste
sea el Símois, imagina que esto es [43]
mi campamento. Había una llanura
(y traza la llanura), que regamos [44]
al matar a Dolón, cuando anhelaba [45]
los caballos hemonios, vigilante.
Allí estaban las tiendas del sitonio [46]
Reso. Por este lado regresé
yo junto a los caballos que robaron».

Y se hallaba pintando más detalles,
cuando una ola imprevista se llevó

---

[41] Cambia el modo narrativo: el anterior era iterativo (un suceso repetido) y, enmarcado por ello, comienza aquí un singulativo (un hecho único).

[42] Odrisio es metonimia por tracio, ya que los odrisios eran una tribu tracia. El rey de los tracios es Reso, uno de los caudillos griegos en la Ilíada

[43] Río —afluente del Escamandro— que regaba la región Troya.

[44] Entiéndase «de sangre». Ulises habla a Calipso con la confianza y la jactancia con que lo haría a un compañero de armas.

[45] Dolón es un espía troyano al que dan muerte de noche Ulises y Diomedes. Pretendía hacerse con los caballos de Aquiles (el héroe hemonio —tesalio— al que se alude seguidamente).

[46] Nueva metonimia por tracio.

Pérgamo y además el campamento
de Reso en compañía de su caudillo.
La diosa dijo entonces: «¿Ves qué magnos
nombres han destruido estas olas
fiables, según crees, para tu viaje?» [47]

En consecuencia, seas como seas,
fíate con temor de la engañosa
belleza y ten alguna cualidad
además de tu cuerpo.

[NO DISCUTÁIS IGUAL QUE UN MATRIMONIO]

Lo principal que atrae los sentimientos
es una tolerancia inteligente.
La aspereza crea odios y crueles guerras.
Al gavilán lo odiamos
porque vive perpetuamente en armas,
y a los lobos, que tienen la costumbre
de atacar al ganado temeroso.
La golondrina en cambio, por ser mansa,
se ve libre de trampas de los hombres,
y torres tiene el ave de Caonia [48]
donde asentar su nido.
¡Quedaos lejos,
altercados y luchas producidos
por una lengua amarga! De palabras
dulces ha de nutrirse un amor tierno.
Que ahuyenten discutiendo

[47] El *exemplum* de Calipso y Ulises, introducido en un principio para apoyar el cultivo del espíritu (al proponer como modelo la elocuencia del héroe, que suplía su falta de belleza), adquiere en su conclusión un nuevo significado reforzador: el engaño de las apariencias. Los grandes nombres acaban borrados por las olas, y éstas, que parecían fiables, no lo son. El consejo que cierra este pasaje así lo confirma.

[48] El ave de Caonia (región del Epiro) es la cigüeña.

esposas a maridos y maridos a esposas,
y mutuamente crean
que están sus relaciones siempre en pleito.
Eso les queda bien a las esposas.
La dote de la esposa es discutir.
Que oiga tu amiga siempre el son deseado.
No ha sido por mandato de la ley
por lo que habéis llegado a un mismo lecho.
Entre vosotros cumple
el Amor las funciones de la ley.
Llévale siempre tiernas expresiones
y palabras que agraden a su oído,
para que alegre esté con tu llegada.

[Para el amante pobre estos consejos]

No he venido yo a ser
preceptor del amor para los ricos.
El que va a hacer regalos
para nada precisa mi tratado. [49]
Tiene la inspiración consigo mismo
el que, cuando le place, dice: «toma».
Lo admito; él gusta más que mis hallazgos.
Soy poeta de los pobres, porque pobre
yo amé. Puesto que dar
regalos no podía, daba palabras. [50]
Que ame el pobre tomando precauciones,
que el pobre tenga miedo de insultar,
y aguante muchas cosas
que para el rico son intolerables.
Recuerdo que una vez, enfurecido

---

[49] Los regalos y el dinero que requiere hacerlos son una constante en la elegía. Se oponen a la pobreza del poeta, que sólo puede ofrecer versos, pero que siempre está en desventaja con respecto al amante rico. Cfr. *Am.* 1, 10; 3, 8; *Ars* 2, 272-286.

[50] En *Am.* 3, 8, 5 y ss. se cuenta el fracaso de esa técnica.

alboroté el cabello de mi amada. [51]
¡Cuántos días ese enfado me mantuvo
lejos de ella! No creo yo haberle roto
la túnica, ni de ello me enteré.
Pero ella así lo dijo, y una nueva
le tuve que comprar de mi dinero.
Vosotros, si sois listos, evitad
los errores que tuvo vuestro maestro, [52]
y cogedle ahora miedo a los castigos
que recibió mi falta. Haya combates
contra los partos, pero en cambio paz
con nuestra fina amiga, y diversión [53]
y todo aquello que genera amor.
Si no es lo suficientemente tierna
ni dulce cuando tú la estás amando,
aguanta y sigue, pronto se hará amable.
Se doblega la rama
del árbol, si la curvan con paciencia.
Si allí pruebas tus fuerzas, la quebrantas.
Con paciencia las aguas se atraviesan a nado, [54]
y en cambio no podrías vencer al río,
si nadaras en contra del caudal
que arrastra. La paciencia

---

[51] En *Am.* 1, 7 se da una visión más idealizada del mismo episodio. Se presenta allí una alusión a Atalanta —como aquí más abajo.

[52] Dentro de la lógica de un *ars,* que es tratado, oficio, astucia, entra el que los discípulos aprendan del maestro *(magistri)* para no cometer los mismos errores que él. Así instruidos se convierten en listos: «si sabéis, si sois listos», *si sapitis.*

[53] Se aconseja la paz con la amiga porque es *culta,* «refinada, elegante», de la misma manera que la guerra conviene a los partos, que son un pueblo bárbaro (contra ellos fue a luchar Cayo César, *Ars* 1, 177 y ss.). *Iocus,* «diversión» es un concepto clave en el amor ovidiano: «juego».

[54] Traduzco *obsequium* por «paciencia» en todos los casos para mantener la anáfora, a pesar de que su sentido es más amplio —«sumisión a las circunstancias, adaptación, condescendencia»— y requiere matices en cada *exemplum.* Así, con respecto a las aguas supone el dejarse llevar por ellas.

doma tigres y númidas leones. [55]
El toro poco a poco se somete [56]
a su rústico arado.
¿Hubo algo más
áspero que Atalanta de Nonacris? [57]
Sin embargo, tan fiera como era,
se sometió a los méritos de un hombre. [58]
Muchas veces —lo cuentan—
lloraba Milanión bajo los árboles.
Muchas veces llevó sobre su cuello
por orden de ella redes engañosas. [59]
Muchas veces con una feroz lanza
traspasó a los terribles jabalíes.
También probó el efecto del tensado
arco de Hileo al ser por él herido. [60]
Sin embargo, otro arco era para él [61]
más conocido que ése.
No te ordeno

---

[55] Numidia era una región del Norte de Africa.

[56] Dentro de los elementos naturales citados ha habido una gradación: de la rama se ha pasado al agua —más violenta— y de ahí a animales fieros y bravos (leones, tigres y toros). Constituyen estos últimos una perfecta transición para retornar al ámbito humano con el *exemplum* mítico de Atalanta.

[57] Atalanta era una doncella de la ciudad arcadia de Nonacris. Decidió consagrar su virginidad a Ártemis, por lo que rechazaba a todos sus pretendientes. Se dedicaba a cazar en los bosques.

[58] Traslado *succubuit* por «se sometió», teniendo en cuenta que lleva como complemento el abstracto *meritis*. Pero simultáneamente se percibe el sentido más concreto «caer debajo, acostarse debajo», adecuado para mostrar su sumisión al varón, contrapuesta a la aversión previa.

[59] Se describe con iterativos la actividad de Milanión para ganarse el amor de Atalanta: como se ve, hubo de acompañarla en sus cacerías. Por eso lleva las redes —trampas— que engañarán a los animales.

[60] Hileo era un centauro, pretendiente de Atalanta que intentó raptarla. Hirió a Milanión y al fin Atalanta mató a este centauro de un flechazo.

[61] El arco de Eros.

que por bosques del Ménalo tú trepes [62]
armado, ni llevar redes al cuello,
ni tampoco que ofrezcas
tu pecho a las saetas que te lancen.
Blandas serán las órdenes de mi cauto tratado.

[FINGE QUE ERES ESCLAVO DE SU AMOR]

Cede, cuando se enfrente a ti. Cediendo,
victorioso saldrás. Limítate
a cumplir el papel que ella te asigne. [63]
Ella censura, tú censurarás. [64]
lo que ella apruebe, tú lo aprobarás;
a lo que diga sí, dile que sí;
a lo que diga no, dile que no;
ella ríe, responde con tu risa;
acuérdate, si llora, de llorar.
Que ella dicte las leyes a tu rostro
con el suyo.
Si juega y con la mano
lanza los dados de marfil, tú lánzalos
mal y pasáselos tras tirar mal; [65]
o si arrojas las tabas, para que ella
no pague su castigo por perder,
haz que te salgan reiteradamente

---

[62] El Ménalo es un monte de Arcadia. Este dato proporciona la clave para entender que las tres órdenes que aquí se niegan son en realidad repetición de las actividades de Milanión, y en definitiva, forman una perífrasis para decir: «yo no te pido tantos sacrificios».

[63] El comportamiento superficial y aparente del enamorado se refleja en la expresión *partes... agas*, «cumplir el papel», propia del teatro.

[64] Comienza una serie de reiteraciones, figuras etimológicas y paralelismos que traducen lingüísticamente el comportamiento mimético y replicante que ha de seguir el amante con respecto a la amada.

[65] El verso latino, construido sobre la paronomasia, casi un criptograma —lúdico también él—, es aún más reiterativo: *tu male iactato, tu male iacta dato*.

los perniciosos perros [66]. Si en el juego
de la guerra la pieza va avanzando, [67]
logra que tu soldado muera a manos
de su enemigo fabricado en vidrio.
Tú en persona sosténle la sombrilla
que con unas varillas está abierta.
Tú en persona ve abriéndole camino
entre la multitud, por donde vaya.
Y no sientas reparo en acercarle
el escabel a su abultado lecho.
A su pie delicado quítale
o ponle la sandalia. Muchas veces
—aunque estés tiritando también tú—
tendrás que calentar en tu regazo
las manos de tu dueña, si está fría.
No creas que es vergonzoso para ti
(te gustará, aunque sea vergonzoso) [68]
sostener, con tu mano de hombre libre, [69]
su espejo. Aquel que, cuando su madrastra
se hartó de poner monstruos en su contra,
se ganó el cielo (que él había antes sostenido) [70]
llevó entre las muchachas jonias un costurero

---

66 «Los perros» era la peor de todas las jugadas: aquella en la que salía el mismo número (generalmente se refería al as) en los cuatro dados.

67 *Imagine latrocinii*, «representación de la milicia». Juego parecido al ajedrez o a las damas, en el que los peones estaban hechos de vidrio.

68 En latín dice sólo «gustará» (*placebit*). Podría, por tanto, ser «le gustará a ella». Tampoco se puede descartar que ese futuro tenga valor imperativo «que te guste, aunque sea vergonzoso».

69 El tópico es el de la esclavitud del amor o *seruitium amoris*. Cfr. *Am.* 2, 17.

70 Larga perífrasis —con forma casi de enigma— para designar a Hércules: éste tuvo que enfrentarse con los monstruos enviados por su madrastra Juno (Hera) a lo largo de los doce trabajos. El héroe, que tras su muerte fue divinizado y vivió en el cielo con los inmortales, había sido en cierta ocasión esclavo de la reina Ónfale, y en su corte desempeñó tareas, como el hilar, propias de mujer. (Compárese con Aquiles en *Ars* 1, 681 y ss.)

—según se cree— e hiló la ruda lana.
Se sometió al poder de su señora
el héroe de Tirinto: [71]
ve tú ahora
y muéstrate indeciso en soportar
lo que aquél soportó. Cuando te ordene
ir al foro, procura llegar siempre
antes de la hora que ella haya ordenado,
y de allí no te marches si no es tras larga espera.
Te ha pedido que corras a algún sitio:
aplaza todo, corre y que el gentío
no demore el camino que has tomado.
Regresa ella de noche hacia su casa
tras haber disfrutado de un convite:
preséntate también entonces tú
en lugar del esclavo, si lo llama.
Está en el campo y dice que tú vayas:
el Amor aborrece a los apáticos: [72]
si estás sin carro, emprende a pie la marcha.
Y que no te retarde el borrascoso
tiempo, ni la canícula sedienta, [73]
ni el camino que se ha tornado blanco
por obra de las nieves que han caído.

---

[71] Hércules. La terminología *(paruit, imperium, dominae;* más abajo *seruus)* es propia del tópico del *seruitium amoris;* cfr. nota a *Ars* 1, 187.

[72] *Amor odit inertes.* Si todo el pasaje reucerda el tratamiento de la *militia amoris* en *Am.* 1, 9, esta máxima evoca el verso 32 de ese poema *ingenii est experientis Amor.* No está lejano tampoco de la sumisión característica del *seruitium amoris.*

[73] Enálage: se atribuye a la canícula (la estrella Sirio, parte de la constelación del Perro) la cualidad de sedienta, por ser ése el efecto que su presencia —propia del verano, a partir de la segunda mitad de Julio— provoca en la naturaleza. El Perro es en realidad una Perra (*canicula* = «perrita»), la del rey ateniense Icario. Cuando éste fue asesinado, su hija Erígone fue guiada por la fiel perra hasta el cadáver. Júpiter convirtió a los tres en constelaciones: Icario en el Boyero *(Bootes);* la perra en Sirio; Erígone en la Doncella *(Virgo).*

Especie de milicia es el amor.
Perezosos, marchaos. Estas enseñas
no deben defenderlas hombres tímidos.
Noche, invierno y caminos prolongados
y severos dolores y todas las fatigas [74]
se hallan en este tierno campamento. [75]
Sufrirás a menudo la lluvia derramada
por la nube celeste, y muchas veces
helado yacerás en la tierra desnuda. [76]
Cuentan que Cintio apacentó las vacas [77]
de Admeto, el rey de Feras, y tenía [78]
en una pobre choza su refugio.
Lo que fue decoroso para Febo
¿para quién no lo es? Despójate,
seas quien seas, del orgullo, tú que tienes
preocupación por que tu amor perdure.

Si se te impide ir por el camino
seguro y llano, y además la puerta
con el cerrojo echado está atrancada,
deslízate, aunque sea de cabeza,

[74] El polisíndeton incrementa la expresividad de la enumeración.

[75] Casi una *contradictio in adiecto*, explicable porque se trata del campamento del amor. Estamos de nuevo ante el tópico de la *militia amoris*. Cfr. *Am.* 1, 9.

[76] ¿O «yacerás desnudo sobre la tierra helada»? Preciosa enálage, si es que existe. La ambigüedad —menos tensa que en el verso virgiliano: *ibant obscuri sola sub nocte per umbram*— aumenta (multiplica) su calidad estética.

[77] Cintio es un sobrenombre de Apolo: por el monte Cinto, en Delos, donde nació.

[78] Admeto era el rey de Feras, en Tesalia. Tuvo como pastor suyo durante un año al dios Apolo, al que Zeus había castigado por dar muerte a los Cíclopes.

por el hueco del techo. [79] Y que también
te ofrezca alta ventana vías furtivas.
Contenta se pondrá y sabrá que es ella
la causa de que te hayas arriesgado.
Eso constituirá para tu dueña
la garantía de un amor seguro.
Tú, Leandro, a menudo habrías podido [80]
privarte de tu amada, pero a nado
hacías la travesía, para que ella
se diese cuenta de tu sentimiento.

[Obsequia a los esclavos y a la amada]

Y no te dé vergüenza ganarte a las esclavas,
—a las primeras dentro de su rango— [81]
ni ganarte a los siervos te avergüence.
Saluda a cada uno por su nombre
(nada pierdes). Estrecha sus humildes

---

[79] Por el *compluuium,* abertura cuadrada en el techo del atrio, que servía para recoger el agua de lluvia.

[80] Leandro, según la leyenda, cruzaba cada noche el Helesponto para enontrarse con su amada Hero, sacerdotisa de Afrodita. Ésta mantenía encendida una lámpara para guiarlo. Una noche que se apagó, el joven pereció ahogado. Ella, desesperada, se suicidó. El final de la leyenda —que podría ser disturbador, y hasta contraproducente— no interesa a Ovidio. Este *exemplum* apoya el consejo de arriesgarse por la amada, como el de Apolo confirmaba la necesidad de perder el orgullo.

[81] Este consejo se halla ejemplificado en *Am.* 1, 11 (Nape, la peinadora, encargada de llevar unas tablillas) y *Am.* 2, 7 y 8 (infidelidad con la eslcava Cipasis).

[82] *Ambitiosus* es el que se esfuerza en conseguir algo. La *ambitio* era un término, especializado ya en el lenguaje político, que designaba la actividad del candidato en tiempo de elecciones. La semejanza léxica delata la similitud de comportamiento entre el enamorado y el político (estrechan ambos las manos de los desfavorecidos). Ovidio aconseja —y simultánemente denuncia— un comportamiento inmoral: el egoísmo, la falsedad y el disimulo del amante han quedado implícitamente transferidos a la actuación del político.

manos, en tu campaña, con las tuyas. [82]
Pero además, al siervo, si te pide,
ofrécele en la fiesta de Fortuna [83]
regalillos (supone poco gasto).
Ofrécele también algo a la esclava
el día en que recibió su merecido
el ejército galo, al que engañó
la vestimenta propia de casadas. [84]
Haz a la plebe tuya, créeme. [85]
Entre ellos cuéntese siempre el portero
y el que duerme a las puertas de su tálamo. [86]

No te ordeno que obsequies a tu dueña
con un caro regalo. Pequeñeces
le ofrecerás, mas, siempre con astucia,
dentro de lo pequeño, algo adecuado.
Cuando se encuentra el campo colmado de riquezas,
cuando las ramas ceden por el peso,
que un esclavo le lleve ofrendas rústicas
en un cestillo (puedes explicarle
que te las han mandado de tu finca
de las afueras, aunque en la Vía Sacra [87]
hayan sido compradas). Que le lleve
uvas o esas castañas que agradaban

---

[83] El 24 de junio.

[84] Perífrasis: el 7 de julio, fiesta de las esclavas. Se conmemoraba la ayuda que éstas prestaron a su amas tras la retirada de los galos: los pueblos cercanos a Roma exigieron que se les entregaran todas las mujeres de condición libre. Las esclavas se prestaron a vestirse con los ropajes de sus señoras, y, embriagando a los enemigos, hicieron posible la victoria de los romanos. Ovidio, recogiendo otra tradición, designa a esos enemigos como galos, cuando eran, como hemos visto, itálicos.

[85] Este consejo, que incluye el término *plebem* imperativo confirma la analogía política del vocativo *ambitiose* visto más arriba.

[86] Alusiones al guardián —*custos*— (Cfr. *Am.* 2, 2 y 2, 3) y al portero —*ianitor*— (Cfr. *Am.* 1, 6), elementos cercanos al tópico del *paraclausithyron*.

[87] Allí se instalaban los mercaderes de fruta.

a Amarilis —y que ahora no le agradan. [88]
Más aún: con un tordo o una guirnalda
puedes dar testimonio a tu señora
de que te acuerdas de ella. Indignamente
con estos agasajos hay quien compra [89]
la espera de la muerte y la vejez
sin familia. ¡Ay, perezcan los culpables
de que sean los regalos algo odioso!

[Poco te apreciarán si eres poeta]

¿Para qué aconsejarte que le envíes
también versos de amor? ¡Ay! La poesía
no goza de una gran estimación.
Los poemas reciben alabanzas
pero regalos grandes se reclaman. [90]
Mientras sea rico, hasta un bárbaro gusta.
La edad de oro es ésta, ciertamente. [91]

---

[88] Amarilis es una pastora que aparece en la *Égloga* 2, de Virgilio. En aquel mundo ideal —exponente de la renovación moral propuesta por Augusto— tienen sentido los regalos campestres. «Ahora no le agradan»: la tensión intertextual contrapone las culturas rural / urbana, y a los poetas de ambas (Virgilio/Ovidio). La relación es de desengaño. Ovidio, desde su *urbanitas* profunda desenmascara la ficción virgiliana; con ironía y cinismo, pero también —creo— con ternura. Cfr. Introducción, págs. 83-84.

[89] Los regalos pueden producir mal efecto en la amada (incluso en el lector, dada la astucia y la mentira recomendadas). Como cierre, el tono se hace más serio; se contrasta la conducta de ese amante —que resulta así inocente— con la de los cazadores de herencias —esos sí verdaderamente interesados— que compraban la voluntad de los viejos enviándoles regalos. Quizá con intención de no alterar el tono del pasaje, se menciona este dato con un cuidado velo retórico: metonimia (el abstracto por el concreto) y hendíadis combinadas («el viejo que aguarda la muerte») se suman a la concisión (en latín ocupa sólo un verso) y al verbo impersonal que elude referencias concretas.

[90] La asonancia «alabanzas/reclaman» puede reproducir la similicadencia desengañada: *laudantur/petuntur.*

[91] Sobre la Edad de Oro, véase *Am.* 3, 8, 35-44. La crítica de Ovidio —hecha también de desengaño respecto a las formulaciones virgilia-

Con el oro se alcanza el honor máximo, [92]
el amor se consigue con el oro.
Aunque vengas, Homero, tú en persona
rodeado de las Musas, si no traes
nada, a la calle, Homero, tendrás que irte. [93]
Hay, con todo, también —banda escasísima—
muchachas cultas. Las de la otra banda
cultas no son, pero pretenden serlo.
Que elogien a unas y otras tus poemas.
Que tus poemas, sean como sean,
los realce el lector con dulce tono.
En fin, para unas u otras, el poema
escrito en honor suyo en el desvelo
de la noche, acaso represente
lo mismo que un misnúsculo regalo.

[Haz que tu amada crea que es la que manda]

Lo que vayas a hacer ya por ti mismo
y creas que es útil, debes conseguir
que eso tu amiga siempre te lo pida.
Si le prometes a uno de tus siervos
la libertad, consigue que a tu dueña [94]

---

nas— se vuelve más acerba cuando trata el menosprecio social que sufre la poesía. Ello no le impide en *Ars* 3, 113-132 aceptar la época de Augusto como Edad de Oro por la elegancia de las mujeres.

92 Este verso alude a la corrupción política, puesto que los cargos públicos en Roma eran honoríficos.

93 En el medieval *Roman de la Rose* el propio Ovidio se ha convertido en modelo de poeta amoroso pobre, y acompaña a Homero en la comparación: *«D'amer povre ome ne li chaille / qu' il n'est riens que povres on vaille / se c'iert Ovides ou Homers, / ne vaudroit-il pas deus gomers»:* «De amar a un pobre no se cura/ que el pobre vale vil basura;/ y sea Ovidio, o sea Homero, / no da por él ni un casco huero» (vv. 13617-20). Ofrezco la traducción de Antonio Alatorre, en su versión de Highet, G., *o.c.*, pág. 112.

94 De acuerdo con la retórica amorosa, encontramos una ingeniosa concatenación del vínculo de servidumbre *(seruitium amoris):* él, dueño del esclavo, es a su vez siervo de su *dominam* (cfr. los poemas

se la reclame él. Si le perdonas
a un esclavo el castigo o las cadenas
crueles, que tenga ella que deberte
lo que tenías intención de hacer.
La ventaja, que sea para ti. [95]
El honor a tu amiga séale dado.
No tienes que sufrir pérdida alguna:
que ella tenga el papel de la que manda. [96]

[Finge que todo en ella te complace]

Y tú, para quien es una inquietud
retener a la amada, haz que ella crea
que te deja asombrado su hermosura.
Si se viste con púrpura de Tiro,
alabarás las túnicas de Tiro.
O si es seda de Cos, entenderás
que la seda de Cos le sienta bien. [97]
De oro va vestida. Sea entonces
para ti más preciosa que el propio oro. [98]
Si decide ponerse algo de lana
aprueba tú la lana que se ha puesto.

---

dirigidos a siervas, como *Am.* 1, 11; 2, 8, y *Am.* 1, 6, destinado a un portero). Pero los imperativos *facito, fac*, dirigidos al hombre, demuestran quién tiene verdaderamente el poder y cómo este epíteto de «dueña», meramente retórico, está aquí cargado de ironía.

[95] En la relación amorosa entra en juego la motivación romana de la *utilitas*.

[96] Que el poder de la amada es mera apariencia se aprecia en la terminología teatral: *agere partes* «desempeñar un papel».

[97] Tiro (en Fenicia) y Cos (una de las islas griegas) fueron célebres por la elaboracion de púrpura y seda, respectivamente. Tanto, que sus nombres, por metonimia, bastaban para designarlas, como sucede en el original latino.

[98] Es discurso citado: reptite lo que suelen decir los amantes, y anticipa lo que debe decir el enamorado. Ovidio, como en todo el poema, es sólo transmisor de una cultura.

Se ha presentado sólo con la túnica: [99]
tú exclama: «provocando incendios vas»,
mas ruégale con voz
tímida que se guarde de los fríos.
Con raya es el peinado. Alaba tú la raya.
Ha rizado al calor su cabellera: [100]
oh cabello rizado, gusta, entonces.
Admírale los brazos cuando baile,
cuando cante, la voz, y ten palabras
de lamento porque haya terminado.
Estará permitido que veneres
hasta vuestros enlaces amorosos, [101]
hasta lo que le gusta, y los deleites
que goza en el secreto de la noche.
Aunque ella resultase más violenta
que la Medusa de mirar terrible,
para su enamorado se hará dulce y serena. [102]

---

[99] Véanse los efectos eróticos de esta vestimenta en *Am.* 1, 5, 9, n. 2. Que una mujer apareciese sólo con la túnica sobre todo si estaba desceñida, equivalía a presentarse actualmente en ropa interior.

[100] En latín dice *igne*, «al fuego». Con mayor plasticidad: *Am.* 1, 14, 25.

[101] El grado más alto de los elogios se reserva (en esta exposición construida como *gradatio)* a la conducta de ella durante la unión amorosa. La expresión es en sí misma irreverente, puesto que *ueneror* es «rendir culto religioso». Creo detectar también una paronomasia entre un término presente *uenerere* («que veneres») y otro semánticamente —y fónicamente— implícito *uenere* («en el placer venéreo, de Venus»), lo cual aumentaría la «transgresividad» del término. Juzgue sobre ello el lector en lengua española, para el que los datos son prácticamente iguales. Es posible que Ovidio fuera consciente de que además se trataba de una figura etimológica, ya que *Venus / uenerare* forman un correlato similar al de *genus / generare* (cfr. Dumézil, G., *Idées Romaines*, París, 1969, págs. 245-252).

[102] Medusa, la Gorgona por excelencia, tenía la cabellera de serpientes y sus ojos convertían en piedra al objeto de sus miradas: cfr. *Am.* 3, 6, n. 2. Caben dos interpretaciones de este dístico 309-310: a) por efecto de los elogios la amada se transformará; b) aunque no sea así, el amante lo fingirá. En cualquier caso, la eficacia literaria del pasaje nace de la antítesis fortísima entre los rasgos arquetípicos de Medusa («violenta y de mirar terrible») y los adjetivos («dulce y serena») con que se califica a la dama.

Sólo una precaución: en tus palabras
no demuestres que estas disimulando
ni anules con tu rostro lo que has dicho.

El arte, si está oculto, tiene efecto.
Cuando alguien lo sorprende
provoca la vergüenza, y con razón
destruye para siempre la confianza.

[CUANDO SE ENCUENTRE ENFERMA, CUÍDALA]

Al llegar el otoño, con frecuencia,
cuando el año se vuelve más hermoso, y la uva
enrojece colmada por el purpúreo vino,
cuando aprietan los fríos o el calor debilita,
la fatiga se adueña de los cuerpos
por culpa de ese clima tan incierto.
Ojalá que ella entonces esté sana.
Mas, si yace sin fuerzas y padece
el influjo dañino del ambiente
en su dolencia, entonces debe verse
tu amor y tu respeto por tu amada.[103]
Entonces sembrarás lo que más tarde
con tu hoz rebosante segarás.
No dejes que te afecten las molestias
propias de una penosa enfermedad.
Tus manos han de hacer todo lo que ella
te permita. Y que vea cómo lloras.
No sientas repugnancia de recibir sus besos
y que beba tus lágrimas con su boca reseca.
Haz para que se cure numerosas promesas.
pero todas de modo que te oiga,

---

[103] «Respeto» intenta traducir el latín *pietas*, noción de una importancia fundamental en la cultura romana, pues expone la conducta ideal con los padres, los dioses, la patria. Su significación está subvertida en este pasaje, de acuerdo con la profunda inmoralidad que lo anima: sólo el egoísmo debe mover al amante.

y, cuando te apetezca, tendrás sueños
de buen augurio que contarle a ella.[104]
Así mismo, que venga alguna vieja
para purificar el lecho, el aposento,
y traiga por delante con su mano
temblorosa los huevos y el azufre.[105]
Gracias a todas estas atenciones,
tendrá el recuerdo de un grato cuidado.
Ese camino ha conducido a muchos
por la vía que lleva al testamento.[106]
Que tus buenos servicios, sin embargo,
no se ganen el odio de la enferma.
Haya moderación en tu desvelo.
No le prohíbas comer, y no le tiendas
las copas llenas de jarabe amargo.
Que sea tu rival quien las prepare.[107]

[MAYOR SERÁ SU AMOR CON LA COSTUMBRE]

Mas, cuando llegues a alta mar, no debes
aprovecharte de ese mismo viento
que al salir de la costa infló tus linos.[108]
Amor nuevo, que avanza vacilante,[109]

---

[104] El cinismo con que Ovidio aconseja tener sueños favorables no es sino una manera irónica de recomendar que se inventen.

[105] Elementos necesarios para el rito purificatorio.

[106] Es decir, a que la enferma lo tenga presente en su testamento. Son metáforas irónicas que desvelan el sentido oblicuo de todos los términos positivos empleados. La actitud egoísta propuesta llega aquí a su culminación, y por ello precisamente se hace totalizadora: ya no abarca sólo el interés erótico, sino también los posibles beneficios económicos. Cfr. *Ars* 2, 271-272.

[107] Incluso en la enfermedad se da por sentada la existencia de la figura elegíaca del rival.

[108] Metonimia por velas. La expresión de conjunto, metafórica, presenta la relación amorosa con términos de navegación, lo cual es una constante en la obra.

[109] *Sententia* seguida de *exempla* que refuerzan la argumentación.

va conquistando fuerza con el trato.
Si lo alimentas bien, se volverá
firme, a medida que transcurra el tiempo.
A ese toro al que temes, cuando era
un ternero, solías acariciarlo.
El árbol bajo el que ahora te recuestas
fue antaño una ramita. Nace el río
pequeño, pero crece según fluye
y a su paso recoge muchas aguas.
Haz que se acabe acostumbrando a ti.
Nada hay que pueda más que la costumbre;
con tal de conseguirla, no rehúyas
molestia alguna. Que continuamente
te vea y continuamente esté escuchándote.
Que noche y día le muestren tus facciones.

[Te conviene ausentarte, mas no mucho]

Cuando tengas mayor seguridad
de que es posible que ella te eche en falta,
cuando tu ausencia vaya a ocasionarle
inquietud por tenerte lejos, dale
un descanso: el terreno que descansa [110]
nos devuelve con creces lo prestado,
y las aguas del cielo absorbe la tierra árida. [111]
Cuando estaba presente, Demofonte
con amor moderado abrasó a Filis: [112]
en cuanto desplegó al viento sus velas,
ella comenzó a arder más vivamente.
Ulises el prudente atormentaba
por su ausencia a Penélope.

---

[110] Figura etimológica: *da requiem: requietus ager.*
[111] Sobre la metáfora «mujer» = «tierra» cfr. *Ars* 2, 513.
[112] Cfr. *Ars* 3, 38.

Y tu amado Filácida, [113]
Laodamía, también se hallaba lejos.
Pero una ausencia corta es la segura:
con el tiempo flaquean las inquietudes,
se va el amor ausente
desvaneciendo, y uno nuevo entra.
Mientras estaba ausente Menelao,
Helena fue, para que no durmiera
sola, acogida durante la noche [114]
en el cálido abrazo de su huésped.
¿Qué necedad fue ésa, Menelao? [115]
¿Tú lejos ibas, solo,
y bajo el mismo techo estaban juntos
tu invitado y tu esposa? Al gavilán
confías, loco, las tímidas palomas;
el rebaño abundante
lo confías al lobo montaraz.
No te traiciona Helena en absoluto,
no comete ese adúltero delito:
hace él lo que harías tú, lo que cualquiera.
Fuerzas el adulterio ofreciéndoles
ocasión y lugar. ¿Qué ha hecho tu amada
sino sacar partido de tus planes?
¿Qué puede hacer? Está ausente su esposo

---

[113] El Filácida —nieto de Fílaco— es Protesilao, que fue el primer griego que murió en la guerra de Troya. Antes de partir, se había casado con Laodamía. Ésta, que lo amaba furiosamente, consiguió de los dioses la resurrección por tres horas del héroe, en cuyos brazos murió de placer. Según otra versión, Laodamía se dedicaba a abrazar un muñeco de cera que reproducía fielmente los rasgos de Protesilao.

[114] Al integrar esta oración final en su discurso, «para que no durmiera sola» el poeta está reproduciendo las posibles disculpas de Helena y haciéndose cómplice de ella.

[115] Interrogaciones retóricas, ironías, símiles y expresiones jurídicas se acumulan para construir una defensa de Helena, con argumentaciones sofísticas que siguen la tradición de Gorgias en su *Helena*. Tan elaborada defensa del adulterio parece un desafío consciente al régimen augústeo.

y al lado tiene a un huésped nada rústico [116]
y además le da miedo
en el lecho vacío dormir sola. [117]
El Atrida, que juzgue como quiera. [118]
Yo absuelvo a Helena de cualquier delito
Se aprovechó de la amabilidad
que demostró su tolerante esposo. [119]

[OCULTA TUS TRAICIONES A TU AMADA]

Pero no está el rojizo jabalí
en plena ira tan enfurecido,
cuando con su mandíbula
reluciente voltea perros rabiosos,
ni la leona, al ofrecer sus ubres
para que sus cachorros mamen de ellas, [120]
ni la delgada víbora pisada por descuido, [121]
como está la mujer cuando sorprende
a una rival del lecho que comparte.
Arde y muestra en su rostro los secretos de su alma.

---

116 *Non rusticus* es una litotes para afirmar que Paris era elegante, hermoso.

117 Se confirma la complicidad del poeta con su defendida que advertimos en n. 114.

118 Menelao, el esposo de Helena.

119 Ironía en el uso de «tolerante», *humanus* en latín. Los protagonistas de la épica homérica son descritos mediante los modelos de la elegía amorosa romana. La mujer infiel, el marido en exceso tolerante (al que el poeta se ha dirigido en *Am.* 1, 19). No es de extrañar que Ovidio se identifique con el tercero en discordia: Paris, el enamorado que seduce a la esposa, y modelo del amante elegíaco (recuérdense los versos 5-6 de este segundo libro).

120 «El reino de Babilonia, por su sevicio y crueldad y también por su lujuria y vida libidinosa, es llamado, no león, sino leona —dicen en efecto los que han escrito sobre la naturaleza de las bestias que las leonas son más feroces, sobre todo si están alimentando cachorros, y que siempre están deseando el coito». Jerónimo, *In Dan.*, 2, 7 (Traducción de Sánchez Salor, E., *Polémica entre cristianos y paganos*, Madrid, 1986, pág. 232). Cfr. *Am.* 2, 14, 36.

Se precipita en pos de hierro y fuego,
y perdiendo el decoro, corre como
golpeada por los cuernos del dios aonio. [122]
La que nació a la orilla del río Fasis
vengó en sus hijos —bárbara— la ofensa
que le hizo su marido y el ultraje
a los derechos de su matrimonio. [123]
Otra madre siniestra
es esta golondrina que estás viendo.
Fíjate, tiene el pecho señalado con sangre. [124]
Esa actitud destruye los amores
bien avenidos, los amores firmes.
Han de temer los hombres prudentes esas faltas.
No os entrega tampoco mi censura
a una sola muchacha.
¡No lo quieran los dioses! Eso apenas
lo puede soportar una casada.
Pasadlo bien, pero que encubra una
discreta ocultación vuestro desliz.
Ninguna vanagloria ha de buscarse
en el propio delito. Y no des un regalo
que pueda otra mujer reconocer,
ni tengas horas fijas para tus extravíos.
Para que una mujer no te sorprenda
en un refugio que ella ya conoce,
no te reúnas con todas en el mismo lugar,
y, cada vez que escribas, inspecciona

---

[121] Literalmente «herida por un pie que no se da cuenta». Es interesante que para la víbora emplea el término *laesa,* «herida». Cfr. más adelante la nota al verso 397, referida a Venus.

[122] Es decir, como una bacante, mujer que participaba con desenfreno en las fiestas de Baco. Este dios dotado de cuernos, nació en Tesalia, también conocida como Aonia.

[123] Medea (nacida en Cólquide, cerca del río Fasis) mató a sus propios hijos para vengarse de su marido Jasón, que la había repudiado para casarse con Glauce (o Creúsa). Cfr. *Ars* 2, 103.

[124] Se trata de la fábula de Procne, transformada en golondrina tras haber matado a su propio hijo y habérselo servido a Tereo, su marido, para vengarse de él. cfr. *Am.* 2, 6, 7-10, n. 5.

previamente tú mismo las tablillas
completas: muchas leen más de lo que le mandan.

Venus, al ser herida, con justicia [125]
blande sus armas y devuelve el dardo,
y hace que tú te quejes de lo que ella
se quejaba un momento antes: mientras [126]
el Atrida con una contentóse, [127]
también ella fue fiel. Mas la traición
de su marido la hizo corromperse.
Había oído ella que Crises, que llevaba
el laurel en la mano y cintas sacras,
nada logró en defensa de su hija. [128]
Había oído hablar del sufrimiento
tuyo, mujer oriunda de Lirneso,
cuando fuiste raptada, y de que fue
alargada la guerra en demasía
por culpa de demoras vergonzosas. [129]
Eso lo había oído; pero a la hija de Príamo [130]
la vio ella misma: infamemente era
cautivo el vencedor de su cautiva.

[125] *Laesa* «herida» es también el adjetivo que se emplea para la mujer ofendida, ultrajada por tener una rival. Se describe, pues, en términos figurados (Venus, herida, armas) la reacción de la mujer ante la infidelidad.

[126] Es decir, ella se vuelve también infiel, como se va a mostrar en el *exemplum*.

[127] Agamenón, con su esposa Clitemnestra.

[128] Se alude a una primera infidelidad de Agamenón, con Criseida. Ésta fue raptada por los griegos en la guerra de Troya. Su padre, Crises, era sacerdote de Apolo (a ello se refieren las cintas sagradas y el laurel), y, aunque suplicó a Agamenón que le devolviera a su hija, todo fue en vano hasta que no pidió la intervención de Apolo.

[129] Se trata del episodio que siguió al anterior. Agamenón accedió a entregar a Criseida, pero exigió a cambio que Aquiles le entregase a Briseida, nacida en Lirneso. Estos acontecimientos retardaron el final de la guerra.

[130] Casandra, a la que Agamenón llevó consigo cuando regresó a Micenas.

Después de eso acogió al hijo de Tiestes [131]
en el corazón suyo y en su tálamo,
y se vengó la hija de Tindáreo [132]
vilmente del delito de su esposo.

Si, a pesar de ocultar bien esos actos,
alguno queda al descubierto, tú
niégalos sin descanso,
a pesar de que estén al descubierto.
Entonces ni sumiso ni más tierno
de lo habitual te muestres. Eso ofrece
claras señales de un sentir culpable. [133]

[El placer reconcilia. Afrodisíacos]

Mas no ahorres movimiento a tu costado: [134]
toda la paz reside sólo en eso.
Uniéndote a ella se ha de desmentir
el placer precedente. Algunas hay
que recomiendan que se tomen hierbas
dañinas —la ajedrea. Pero a mi juicio
son un veneno. O mezclan pimienta con semillas
de la picante ortiga, o rojizo pelitre [135]
machacado en añoso vino puro.
Mas no aguanta la diosa a la que alberga

---

131 Egisto sedujo a Clitemnestra durante la ausencia de Agamenón. No se produjo, pues, esta infidelidad después de la llegada de Casandra con Agamenón. Ovidio ha alterado el orden de la historia en su relato para destacar que la actitud de Clitemnestra es una respuesta a la de su esposo.

132 Clitemnestra.

133 En *Am.* 2, 7 el poeta ha puesto en práctica lo que aquí aconseja.

134 En el acto amoroso.

135 El pelitre —*pyrethrum*— es una planta herbácea con propiedades venenosas. Ovidio puede haber reproducido aquí algunos aspectos del arte de los venenos de su amigo Macro, que a su vez había imitado los poemas sobre venenos —y contravenenos— de Nicandro.

el alto Érix al pie de umbría colina [136]
que a sus propios placeres la obliguen de ese modo.
Tómese el blanco bulbo que nos mandan
de la ciudad pelasga de Alcátoo, y jaramago [137]
que viene de la huerta, también huevos;
tómese miel del monte Himeto y frutos [138]
que ofrece el pino de afilada hoja.

Docta Erato, ¿por qué me has desviado [139]
hacia las artes mágicas? Más cerca
tiene mi carro que rozar la meta. [140]

[CON LA INFIDELIDAD VUELVE EL AMOR]

Tú que ocultabas por consejo nuestro
hace poco tus faltas, da la vuelta
a tu ruta y descubre por consejo
mío tus actos furtivos. Y no debe [141]
mi ligereza serme reprobada:
no siempre el mismo viento hace que lleve
a los viajeros la curvada barca, [142]
pues vamos avanzando algunas veces
gracias al tracio Bóreas, otras veces al Euro,

---

[136] Monte de Sicilia en el que había un célebre santuario de Venus.

[137] Se trata de la ciudad griega de Mégara, cuyas murallas reconstruyó Alcátoo. Producía excelentes cebollas.

[138] El Himeto era un monte del Atica cuya miel gozaba de renombre.

[139] Erato es una de las Musas: sobre su nombre: véase más arriba nota 6.

[140] Metáfora en que el discurso poético se presenta como carrera de carros: «mi exposición debe ajustarse más al tema de la obra». Sobre la meta véase *Ars* 1, n. 14.

[141] La *uariatio* «por consejo nuestro / por consejo mío» expresa la aparente contradicción entre estos dos consejos, y la coherencia que los aúna en lo esencial.

[142] El símil de la barca empujada por los vientos actúa aquí como transición: alude tanto al discurso poético (antes mencionado) como a la conducta que debe seguir el enamorado (tema que se expone a continuación).

las velas van hinchadas por la acción
del Zéfiro unas veces, del Noto otras. [143]
Mira cómo en el carro el conductor
deja flojas las riendas unas veces
y otras va reteniendo con destreza [144]
los caballos lanzados al galope.

Mujeres hay a las que perjudica
una benevolencia temerosa,
y ese amor languidece
si no hay una rival que la amenace.
Casi siempre los ánimos
con la prosperidad se ensoberbecen, [145]
y no es fácil llevar serenamente
las circunstancias cómodas.

Como un fuego pequeño, al consumirse
poco a poco sus fuerzas, está oculto
en sí mismo, y exhibe la ceniza
por encima del fuego su blancura,
pero encuentra, a pesar de ello, sus llamas
extinguidas, si le echan allí azufre,
y retorna la luz que antes había,
así, cuando se embotan
los corazones, por el abandono
perezosos y libres de cuidado,
se tiene que avivar
el amor con agudos aguijones.
Haz que sienta temor por ti, y calienta [146]

---

[143] El Bóreas, viento del Norte, al que llama tracio porque Tracia se hallaba en el Norte de Grecia. El Euro, del Este; el Zéfiro del Oeste y el Noto del Sur.

[144] En latín dice *arte:* la misma habilidad que requiere el oficio de amar.

[145] En este verso 437 sigo casi literalmente la traducción que de él da A. Blánquez, *s. u. luxurio,* en su *Diccionario latino-español,* Barcelona, 1982. Su retórica me parece difícilmente superable.

[146] El verbo *recalface* «calienta de nuevo» enlaza sutilmente el argumento amoroso con el largo símil del fuego.

de nuevo su entibiado sentimiento;
que ella se quede pálida
ante una señal de tu delito.
¡Oh feliz cuatro veces
y un numero de veces incontable,
aquel por el que sufre una muchacha
ofendida porque hay una rival! [147]
Tan pronto como llega a sus oídos
—que no quieren creerlo— la traición,
sufre un desmayo y queda
sin voz y sin color la desdichada.
¡Ojalá fuera yo aquel al que ella
arranque enfurecida los cabellos!
¡Ojalá fuera yo aquel al que ella
arañe las mejillas delicadas,
al que ella vea entre lágrimas,
al que mire con ojos iracundos,
aquel sin el cual ella sea incapaz
de vivir, y quisiera ser capaz. [148]

[QUE EL PLACER AMOROSO OS RECONCILIE]

Si me preguntas cuánto tiempo debe
quejarse ella de haber sido ultrajada,
que sea breve, para que el enfado
no coja en la demora larga fuerzas.
Que tus brazos rodeen enseguida
su blanco cuello. Y debes
cuando llore acogerla en tu regazo.
Bésala cuando llore,
dale el gozo de Venus cuando llore. [149]

---

[147] En latín dice sólo *laesa*. Cfr. más arriba la nota a *Ars* 2, 397.

[148] Un quiasmo sintáctico desequilibrado semántica (pero no fónicamente): *quo sine non possit uiuere, posse uelit.*

[149] Epífora también en latín: *oscula da flenti, Veneris da gaudia flenti.*

Habrá paz; solamente de ese modo
se termina el enfado.
Cuando ya se haya enfurecido bien,
cuando parezca ya enemiga cierta,
reclámale tú entonces el tratado
de la unión amorosa: será suave.

Allí, cuando las armas se han depuesto,
habita la Concordia. En aquel sitio
nació, créeme, la Gracia.[150] Las palomas
que estaban peleando hace un instante
sus picos unen ahora, y su murmullo
lleno está de ternuras y palabras. [151]

[Una cosmogonía para el placer]

Una masa confusa hubo al principio
de seres en desorden, y una sola
faz formaban estrellas, tierra, océano. [152]
Pronto el cielo se halló sobre las tierras, [153]
ceñido por el mar fue el continente,
y se retiró el caos vacío a sus dominios.
La selva dio acogida y vivienda a las fieras,
a las aves el aire, y en el agua fluyente

---

[150] Divinidades formadas a partir de un sustantivo abstracto. *Gratia* es aquí «la simpatía mutua, los favores que se hacen los amantes».

[151] La hendíadis *blanditias uerbaque* «ternuras y palabras», o sea, «palabras tiernas», destaca los dos términos, y especialmente *uerba,* en la que se funda la similitud entre el comportamiento animal y el humano. El otro sustantivo, *blantiditias,* es propia del lenguaje de los enamorados elegíacos, modelo al que también se acoge la pareja de palomas.

[152] Reforzado por la aliteración en /r/, el asíndeton latino *unaque erat facies sidera, terra, fretum* traduce en una sintaxis compacta, sin fisuras, la unión estrechísima de los elementos. Iconicidad, pues, del lenguaje. Poesía.

[153] La cosmogonía está orientada a describir el primer encuentro amoroso de una pareja humana.

os quedasteis los peces escondidos.
Entonces el linaje de los hombres
erraba por los campos solitarios
y era fuerzas tan sólo y cuerpo bruto.
La selva era su casa, su alimento la hierba,
sus lechos los ramajes, y por un largo tiempo
ningún hombre fue de otro conocido.
Dicen que fue el placer con su ternura
el que ablandó sus fieros sentimientos.
Una mujer y un hombre se encontraron
en un mismo lugar. Lo que tenían
que hacer, sin maestro, solos lo aprendieron.
Sin ayuda ninguna de tratados [154]
llevó Venus a cabo su dulce obra. [155]

[IGUAL AMAMOS QUE LOS ANIMALES]

El ave tiene alguien al que amar.
Halla la hembra del pez dentro del agua
a uno con quien comparte sus deleites.
La cierva va detrás de su pareja.
La serpiente posee a la serpiente. [156]
Con el perro en la cópula la perra está anudada.
Alegre está la oveja al ser cubierta.

---

[154] Traduzco por «tratados» el término *ars*. Nos encontramos en la Edad de Oro paradisíaca, en la que la relación amorosa se realiza de modo natural (y no mediante la transmisión cultural). Cfr. *Ars* 2, 621-624 y *Am*. 3, 8, 37-42 y 3, 10, 7-14.

[155] En *Am*. 1, 4, 48 aparece la misma expresión para el mismo acto. Este primer acto amoroso dentro de una cosmogonía luminosamente «clásica» está en las antípodas, como se ve, de la creación judeo-cristiana del mundo. No hay pecado, no se busca la reproducción. No ha nacido Cristo.

[156] Las *uariationes* formales (en el orden de palabras, en los términos empleados, en la extensión) expresan la variedad del mundo animal, al tiempo que destacan que se trata de una diversidad meramente formal, pues en lo esencial (necesidad que la hembra tiene del macho) todas las especies —incluida la humana— son iguales.

Con el toro también se alegra la ternera,
y la mocha cabrilla aguanta el peso
de su fétido macho. Enloquecen las yeguas
y lejos, por parajes apartados,
buscan, cruzando el río, a los caballos.
Así pues, muévete, y cuando se enfade, [157]
dale a ella estas fuertes medicinas.
Sólo ellas calman ese cruel dolor.
Estos medicamentos son mejores
que los mejunjes de Macaón.[158] Con ellos
debes, tras ser infiel, reconciliarte. [159]

[Dijo Apolo: Conócete a ti mismo]

Mientras estaba yo cantando eso, [160]
Apolo, apareciéndose de pronto,
pulsó con el pulgar
las cuerdas de su lira hecha de oro.
Tenía en sus manos un laurel. Ceñía
sus sagrados cabellos un laurel.
Así se presentó para mostrarse
como vate.[161] Y me dijo:
«Preceptor
del amor juguetón, venga, conduce
los discípulos tuyos a mis templos.

---

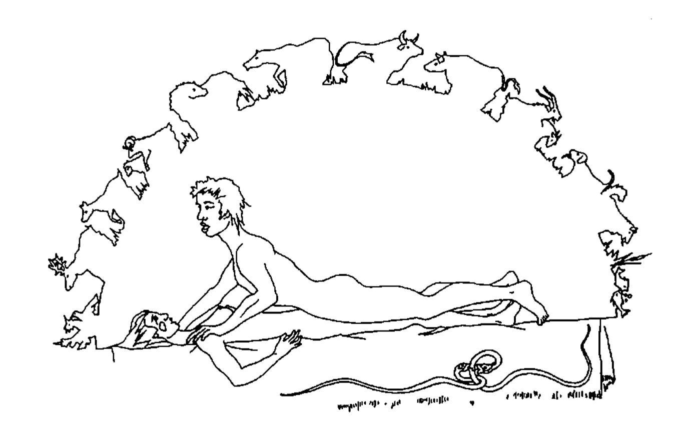
157 «Muévete». Traduzco con sentido verbal pleno la forma *age* «actúa», que normalmente es poco más que una interjección, porque creo que aquí tiene significación erótica.

158 Macaón tomó parte en la guerra de Troya en calidad de médico, oficio que había heredado de Asclepio, su padre.

159 Es decir: con ayuda de ellos, debes reconciliarte con tu amada, después de serle infiel.

160 *Cano*, «cantar», es, recordemos, el verbo empleado para escribir poesía.

161 *Vates*, el arcaísmo que designaba al adivino y que Ovidio, como otros autores de la época augústea, emplea para referirse al poeta.



Igual amamos que los animales (Arte de amar 2, 481-492)

Allí hay una inscripción que es por su fama
célebre en los extremos del mundo y que dispone
que cada uno a sí mismo se conozca. [162]
Sólo aquel que a sí mismo se conoce
será capaz de amar expertamente
y adecuará cada tarea a sus fuerzas.
Si la naturaleza dotó a uno
de hermosura, por ella sea admirado.
El que goza de un buen color de piel,
duerma a menudo con la espalda al aire.
El que se hace agradable por lo que habla,
que no caiga en silencios taciturnos.
El que sabe cantar con arte, cante.
El que sabe beber con arte, beba. [163]
Pero que no declamen los locuaces
entremedias de una conversación,
ni lea el poeta insensato sus escritos.»

Así aconsejó Febo.
Cuando Febo aconseja, obedecedle.
En la sagrada boca de este dios
la credibilidad es indudable. [164]

---

[162] Aplicación al arte de amar de la famosa sentencia que figuraba en el templo de Apolo en Delfos, y que tanto rendimiento tuvo en la literatura y en la filosofía griegas.

[163] 503-506: Todos esas construcciones paralelas y anafóricas muestran los casos particulares en que se concreta «el que se conoce a sí mismo», *qui sibi notus erit* (501), como arquetipo.

[164] Febo, que se ha presentado con los atributos del *uate*, es aquí poeta-profeta que trasnsmite un conocimiento especial. Pero el destinatario de este discurso no son los lectores directamente. Sus palabras se dirigen a Ovidio (convertido, en términos narratológicos, en un narratario intradiegético. Cfr. Genette, G., *Figures III*, París, 1972, páginas 265-267). Se trata de una formalización discursiva que pretende reivindicar para el poeta la función de mediador entre la divinidad y el público común, dentro siempre de las convenciones de una ficción literaria irónica y descreída. Las palabras de Ovidio, poeta-profeta también, cobran aire de predicción: «el que ame expertamente vencerá».

A asuntos más cercanos me dirijo.
El que ame expertamente, vencerá
y con mi arte obtendrá lo que pretende.

[Muchos dolores hay en el amor]

Los surcos no devuelven siempre el préstamo [165]
con interés, y no siempre la brisa
presta ayuda a las naves vacilantes.
Placer escaso, más bien desengaños
se llevan los amantes. Que preparen
su ánimo para muchos sufrimientos.
Tantos como las liebres que en el Atos se nutren, [166]
como abejas que liban en el Hibla, [167]
como frutos da el claro árbol de Palas, [168]
tantos como las conchas en la playa,
son los dolores que hay en el amor. [169]
Los dardos que nosotros padecemos
con abundante hiel vienen mojados.
Te dirán que ella acaba de salir,
cuando tú casualmente la estás viendo.
Tú piensa que ha salido
y que es tu vista la que te ha engañado.

---

165 Metáfora tomada del mundo comercial y aplicada a la cosecha y la siembra (cfr. *Am.* 3, 10, 29-30). Ésta, a su vez, es metáfora (véase *Ars* 1, 349-350, 401; 2, 668-671) de la relación amorosa con la mujer. Lo mismo sucede con la metáfora de la nave, que también se halla en el último pasaje citado.

166 El monte Atos, en Macedonia.

167 El monte Hibla, junto a la ciudad homónima, en Sicilia, producía miel de gran calidad.

168 Traduzco por «claro» el latín *caerula*, que estrictamente es el azul del mar, a veces verdoso. Se puede entender en su matiz de «oscuro» o de «claro». He preferido este último por el color blanquecino que presenta el olivo en el envés de sus hojas. Cfr. *Am.* 2, 16, n.4.

169 La acumulación de símiles, con rasgos propios del tópico de lo incontable, es icónica: en sí misma sugiere el gran número que pretende describir.

Se te cierra la puerta en una noche [170]
que ella había prometido para ti.
Aguanta y tiende sobre el sucio suelo
tu cuerpo. Tal vez diga, con semblante
altanero y fingiendo, alguna esclava:
«¿Por qué asedia ese hombre nuestras puertas?» [171]
Ablanda con tus súplicas las jambas
y a la dura muchacha, y tras quitarte
de las sienes las rosas, ponlas en el umbral. [172]
Cuando ella quiera, irás; cuando esté esquiva
te marcharás. Es algo indecoroso
que un hombre bien nacido cause hartazgo. [173]
«No hay quién se libre de éste». ¿Por qué hacer
posible que tu amiga diga eso?
No siempre su sentir será contrario.
Y no creas que es indigno soportar
los insultos y golpes de tu amada,
ni darle besos en sus tiernos pies.

[Tolera incluso la infidelidad]

¿Para qué entretenerme en las minucias?
Mi espíritu pretende otros asuntos [174]
de más envergadura. Cantaré grandes hechos.
Ven, público, con toda tu atención.

---

[170] *Clausa ianua* «puerta cerrada» proporciona con nitidez la clave que facilita la comprensión del pasaje: el tópico del *exclusus amator.*

[171] Las esclavas son cómplices de la relación amorosa: cfr. *Am.* 1, 11, n. 1.

[172] Se aconseja al amante real que se comporte como el enamorado literario, que, de acuerdo con el tópico del *paraklausithyron,* pasa la noche lamentándose ante la puerta de su amada y deposita en el umbral la corona de rosas que ceñía su cabeza (porque suele venir de un banquete). Cfr. por ejemplo *Am* 1, 6, 67 y ss.

[173] *Sententia* o proverbio en apoyo de sus consejos.

[174] La ironía de este pasaje está presente desde el principio, al presentar los temas que va a cantar como *maiora* y *magna,* que son propios de la épica.

Es esforzado lo que me propongo,
pero no existe gloria sin esfuerzo.[175]
Un trabajo difícil pide mi arte:[176]
soporta con paciencia a tu rival.
Estará la victoria de tu lado;
Serás tú vencedor
en el alcázar del grandioso Júpiter.[177]
Fíate de que esto te lo dicen
las encinas pelasgas y no un hombre.[178]
Nada en mi arte hay mayor que eso.

Ella hace señas: lo tolerarás.
Si escribe, no le toques las tablillas.
Venga de donde quiera y vaya a donde guste.
Eso le garantizan los maridos
a su esposa legítima, cuando tú, dulce Sueño,
estás también cumpliendo tu papel.
Yo no soy cumplidor —lo reconozco—
de estos preceptos. ¿Qué le voy a hacer?
Me quedo por debajo de mis normas;
¿estando yo presente va haber uno
haciéndole señales a mi amada?[179]

---

[175] «Gloria» intenta traducir *uirtus*. Es obvia la trastocación de un valor como éste, fundamental en la civilización romana: más aún si tenemos en cuenta su etimología, ya que deriva de *uir*. La hombría, el valor, el mérito más esforzado radica en tolerar la infidelidad de la amada.

[176] En general la didáctica del *Ars* pervierte el concepto virgiliano de *labor* «trabajo» en las *Geórgicas*, ya que lo aplica exclusivamente al amor; pero aquí se da una segunda vuelta a esa perversión: el trabajo amoroso es tolerar las traiciones. Cfr. Introducción, págs. 285-286, n. 250.

[177] En los lances amorosos e infidelidades, tan practicados por Júpiter. Cfr. *Am*. 1, 3, 15 y ss.

[178] Las encinas pelasgas formaban el bosque sagrado de Dodona, que, según se creía, emitía oráculos de Júpiter. Ovidio insiste irónicamente en que sus consejos (que recomiendan tolerar la infidelidad de la amada) son de inevitable cumplimiento.

[179] Estas indignadas interrogaciones retóricas confirman la ironía: aunque la tolerancia sería lo conveniente, resulta casi imposible cumplirla. Sobre las señas amorosas: *Am*. 1, 4, 17 y ss.

¿Yo voy a permitirlo, y el enfado
no me va a conducir donde le plazca?
Recuerdo que su amante le había dado unos besos. [180]
Yo luego me quejé de aquellos besos.
Abunda nuestro amor en actos bárbaros. [181]
Este defecto me ha perjudicado
más de una vez. Más listo es ese hombre
que le prepara él citas con los otros. [182]
Pero mejor sería no enterarse.
Deja que sus encuentros clandestinos
queden ocultos, para que no huya
el pudor, derrotado, de su rostro,
después de confesarlo.

Razón de más, oh jóvenes,
para que procuréis no sorprenderlas.
Que os sean infieles, y, mientras lo son,
piensen que se han burlado de vosotros.
Su amor crece si alguno los sorprende.
Cuando los dos comparten igual suerte,
persisten ambos en lo que les daña. [183]

[Amor adúltero de Marte y Venus]

Se cuenta una leyenda, famosísima
en todo el cielo: cómo Marte y Venus

---

[180] Véase este episodio descrito en *Am.* 2, 5, 50 y ss. y advertencias con él relacionadas en *Am.* 1, 4, 40 y ss.

[181] Nueva ironía: el colmo de la *urbanitas,* del comportamiento elegante, es no pedir cuenta a la amada de sus besos con otro hombre.

[182] «Más listo»: *doctior.* Dada la actitud personal de Ovidio, hemos de entender como irónica esta expresión, que además lleva la tolerancia hasta un extremo casi absurdo. Cfr. *Am.* 3, 4, n. 10.

[183] Tras el consejo, estas dos *sententiae* que comunican una sabiduría social y arraigada, y confirman la norma. A continuación, y de acuerdo con las sugerencias de la retórica, el poeta apoyará su argumentación con un *exemplum,* el de Marte y Venus, que será tratado extensamente.

en la trampa de Múlciber cayeron. [184]
Trastornado de un loco amor por Venus
se había transformado el padre Marte:
de general terrible a enamorado.
Y ante las peticiones de Gradivo [185]
Venus no fue (pues no hay diosa más tierna)
rústica ni difícil. ¡Cuántas veces,
cuentan, ay, se burló en sus juegos ella
de los pies del marido, y de las manos
curtidas por el fuego o el oficio! [186]
Imitaba a Vulcano ante Marte, y al tiempo
quedaba bien en ella, y se mezclaban
con su hermosura numerosas gracias. [187]
Mas solían al principio esconder bien
sus encuentros: su culpa estaba llena
de pudor y respeto.
Una denuncia
del Sol (¿y quién podría [188]
esconderse del Sol?) hizo a Vulcano
conocer las andanzas de su cónyuge.
(¡Qué mal ejemplo das, Sol! Pídele
algún regalo a ella, que ella tiene,
si tú guardas silencio, algo que darte.) [189]

---

[184] Sobrenombre de Vulcano. Ovidio trata este mismo episodio en *Metamorfosis* 4, 171-189. Es célebre la versión que —seguramente en el siglo III— hizo Reposiano en el *Concúbito de Marte y Venus*.

[185] Sobrenombre de Marte, relacionado con *gradior* «marchar».

[186] Aspecto corporal propio de un herrero que trabaja con sus propias manos en la fragua, como es Vulcano.

[187] Cfr. *Am.* 1, 7, 13 y nota correspondiente.

[188] El Sol es Apolo. Este momento en que Apolo informa a Vulcano está inmortalizado en *La fragua de Vulcano* de Velázquez. La pregunta retórica *Quis Solem fallere possit?* «¿Y quién podría / esconderse del sol?» establece una intertextualidad paródica con las *Geórgicas* de Virgilio (1, 463-464): *Solem quis dicere falsum / audeat?* «¿Quién osaría llamar al Sol falaz?». Pero allí es el sol natural, que no engaña al agricultor, y que incluso se solidariza con la familia de César (vv. 466-468).

[189] Obsérvese que la ironía y subversión de nociones fundamentales en el ámbito moral como son *mala* y *exempla* está puesta en boca del narrador, que interfiere con sus palabras en el relato.

Múlciber pone imperceptibles lazos
alrededor del lecho y por encima. [190]
La obra engaña a la vista.
Él finge un viaje a Lemnos.[191] Los amantes
van a lo que acordaron. Atrapados [192]
entre lazos los dos yacen desnudos.

Convoca él a los dioses. Así presos
ofrecen un auténtico espectáculo.
Les parece que Venus ha aguantado
las lágrimas apenas: no han podido
cubrirse el rostro, ni poner siquiera
las manos por delante de sus partes
pudendas. Sonriendo ahí dice alguno:
«Si te son una carga esas cadenas,
pasámelas a mí, Marte fortísimo.» [193]
Por tus ruegos, Neptuno, y con trabajo
desenredó él los cuerpos apresados.
Marte se marcha a Tracia, y ella a Pafos. [194]
Después, Vulcano, de esta hazaña tuya,
lo que antes encubrían, ahora lo hacen

---

[190] *Circaque superque:* la expresión latina forma una unidad sintáctica y expresa un conjunto tan bien trabado —fónica y semánticamente— como la trampa de Vulcano. Cfr. *Ars* 2, n. 10.

[191] Lemnos: isla griega en la que Vulcano recibía un culto especial.

[192] Variaciones en la velocidad del relato: la preparación de la trampa ha sido descrita con cierta demora: un dato como «la obra engaña a la vista» puede ser tanto un pensamiento de Vulcano como una contemplación «omnisciente» del narrador. Frente a ello, en la presentación de la unión amorosa hay una aceleración —casi una púdica elipsis narrativa—, para pasar nuevamente ca su situación ya dentro del artilugio.

[193] Ironía de este dios espectador, que estaría dispuesto a sufrir las cadenas con tal de estar junto a la hermosa Venus. El *ridiculum* de la situación en que se halla Marte se ve acentuado por el superlativo de su epíteto guerrero *fortissime* y su propio nombre, presentado en una forma arcaica especialmente solemne: *Mauors*.

[194] Ares (Marte) habitaba en Tracia, región agreste y de pobladores guerreros. En Pafos, ciudad de la isla de Chipre, se hallaba un famoso templo de Afrodita (Venus).

más libremente, y no hay vergüenza alguna.
Muchas veces confiesas, sin embargo,
que, en tu locura, obraste neciamente,
y cuentan que te has arrepentido
de aquella astucia tuya. [195]

Vosotros manteneos eso prohibido.
Dione, por haber sido sorprendida, [196]
prohíbe que se tiendan esas trampas
que ella misma sufrió. A vuestro rival
no le tengáis dispuestas unas redes,
ni interceptéis tampoco las palabras
que con secreta mano se han escrito. [197]
Que a intentar conseguirlas se dediquen
(si es que piensan que deben conseguirlas)
esos a los que fuego y agua harán
legítimos maridos. [198]
Atención, nuevamente lo declaro:

---

[195] «Astucia» es *ars*. El episodio contiene una reflexión sobre los dos sentidos de esta noción. Vulcano ha demostrado ser un maestro, *artifex*, en su oficio —la trampa, *ars*, fue efectiva—, pero en cambio ha sido inexperto en el arte del amor. No ha tolerado la infidelidad de su esposa, y al final ha tenido que aprender de su mal resultado.

[196] Dione es otro nombre de Venus. Tras extraer las enseñanzas del *exemplum* en el personaje de Vulcano, se recurre ahora al de Venus para reiterarlas.

[197] He entendido que la *a* final de *arcana* es breve, alargada ante la cesura. *Secreta* iría lógicamente predicado de *uerba*. Son las cartas secretas de los enamorados. Enálage, pues, que quizá sugiera mediante una sintaxis alterada la forma no habitual en que se escriben y se envían esas cartas. No cabe descartar que sean mensajes emitidos con las manos. Cfr. nota de V. Cristóbal López *ad loc.*

[198] La recién casada recibía como ofrenda fuego y agua, al entrar en la casa. Interceptar las cartas es tarea propia de los maridos. Estos versos insisten (como ya se hizo en *Ars* 1, 31) en que las mujeres casadas quedan excluidas de estos preceptos. Sin embargo, recordemos que el *exemplum* que acaba de ilustrar la «tolerancia» es precisamente la traición de Venus a su esposo Vulcano. Hay contradicción, pues, entre las declaraciones de Ovidio y las enseñanzas contenidas en el *exemplum* mítico. Y, naturalemente, el poeta sabe que el lenguaje mítico es mucho más eficaz, mucho más sutil, mucho más subversivo.

no estamos divirtiéndonos aquí
con nada que la ley no nos permita.
En nuestros juegos no hay orla ninguna. [199]

[No hables de tus conquistas. Sé discreto]

¿Quién osó nunca dar a conocer
los rituales de Ceres a profanos, [200]
y los magnos misterios instituidos
en Samotracia? [201] Tiene poco mérito
guardar silencio sobre cierto asunto;
en cambio, es grave falta
hablar de lo que debe ser callado.
¡Qué bien, que Tántalo por hablador,
tras en vano coger frutas del árbol [202]
sufra en medio del agua sequedad! [203]
Especialmente ordena Citerea
que se guarden sus ritos en silencio. [204]
Lo advierto, para que a ellos
no acuda nadie que hable en demasía.
Los misterios de Venus, si no están
escondidos en cestas, ni resuenan
allí cóncavos címbalos de bronce,
sí se llevan a cabo, sin embargo,
como un uso común entre nosotros,

---

199 El ropaje de las mujeres casadas se caracterizaba por una orla o banda en sus bordes. Eso explica que Ovidio use esa palabra *instita* como metonimia por *matrona*.

200 El mito de Deméter (Ceres) se desvelaba a los iniciados en los misterios de Eleusis. Sobre su celebración en Roma, cfr. *Am.* 3, 10.

201 Parece aludir a los Cabiros, divinidades mistéricas que tenían su principal santuario en Samotracia, y cuyo nombre no podía ser mencionado.

202 Casi un oxímoron: «tras en vano coger» que reproduce las inútiles tentativas de Tántalo.

203 Tántalo, sediento en medio del agua: cfr. *Am.* 2, 2, 43-44.

204 Citerea es Venus (por su santuario de Citera). Describir el acto amoroso como misterios de Venus es a todas luces irreverente.

pero de tal manera que requieren
quedar entre nosotros en secreto. [205]
Hasta la propia Venus,
cada vez que se quita los ropajes,
se cubre el pubis con la mano izquierda
al tiempo que se vuelve levemente. [206]
Públicamente y en cualquier lugar
el ganado se ayunta: la muchacha
aun cuando ya lo ha visto,
a menudo desvía su mirada.
Alcobas y una puerta son lo propio
para nuestros encuentros clandestinos,
y las partes pudendas van ocultas
debajo del vestido que las cubre.
Y, si no las tinieblas, sí buscamos
una cierta penumbra oscurecida
y algo menos que plena luz del día. [207]

Incluso en la época en la que la teja
no protegía del sol ni de la lluvia,
sino que era la encina
la que daba cobijo y alimento, [208]
el placer se lograba con uniones
en el bosque y las cuevas,
no al aire libre: tanto se cuidaba
aquella ruda gente del pudor.

---

[205] Hay una cierta distorsión sintáctica al establecerse simultáneamente las similitudes (el secreto) y las diferencias («son una práctica común») de los «misterios» de Venus con respecto a los demás. Las cestas servían para llevar en los misterios determinados objetos sacros. Por su parte, los címbalos ofrecían acompañamiento musical en algunas de estas ceremonias.

[206] Se describe un tipo iconográfico de Venus que escultóricamente está plasmado en la Venus de Cnido.

[207] Compárese con *Am.* 1, 5, cuyo tema es precisamente la penumbra que acoge la unión amorosa del poeta con Corina.

[208] La Edad de Oro mítica, en la que los hombres vivían en la naturaleza y no cultivaban la tierra. Cfr. *Ars* 2, 475-476 y *Am.* 3, 8, 37-42 y 3, 10, 7-14.

Ahora en cambio letreros les ponemos [209]
a las gestas nocturnas, y compramos
a gran precio el poder hablar tan sólo. [210]
¿Acaso por doquier vas a escrutar
a todas las mujeres, por decirle
a cualquiera «también ésta fue mía»?
¿Para que no te falten las mujeres
a las que ir señalando con el dedo,
va a convertirse en vil habladuría
toda aquella a la que hayas tú tocado?
Me estoy quejando de insignificancias: [211]
hay algunos que inventan
cosas que negarían, si fuesen ciertas,
y cuentan que no ha habido ni una sola
con la que no se hayan acostado.
Si no pueden tocar sus cuerpos, tocan
lo que pueden, los nombres, y así sufre
la fama de ellas graves imposturas,
a pesar de que está intacto su cuerpo.
Ve ahora, cierra las puertas,
detestable guardián de la muchacha,
y echa a las duras jambas cien cerrojos: [212]
¿qué seguridad queda, cuando hay
adúltero que sólo lo es de nombre,
y desea que le crean
algo que no ha llegado a suceder?
Yo hasta de los amores verdaderos

---

[209] Los letreros —*tituli*— eran propios del mundo de la milicia. El general victorioso los colocaba sobre los despojos conquistados. Se alude, pues, a la costumbre de presumir en público de las conquistas amorosas: el triunfo en la *milita amoris*: cfr. *Am.* 2, 12.

[210] Parece referirse a los regalos que había que hacer a la amada; si no, a los problemas con ella que ocasionaba el dar publicidad a los encuentros.

[211] Lo anterior (la indiscreción de algunos hombres sobre sus aventuras) es insignificante conmparado con aquellos que lo inventan.

[212] Referencia al tópico del *paraclausithyron*. Cfr. *Am.* 1, 6. Es una orden irónica: de nada sirve proteger a la mujer con un guardián y una puerta, si luego se la puede difamar simplemente de palabra.

hablo con parquedad públicamente,
y quedan mis misterios clandestinos [213]
cubiertos por lealtad inquebrantable.

[NO VERÁS CON EL TIEMPO SUS DEFECTOS]

Ante todo, absteneos de reprochar
a las mujeres sus defectos; útil
les fue a muchos fingir que no existían.
No le criticó a Andrómeda el color
de su piel aquel héroe que tenía
móviles alas en sus pies gemelos. [214]
Daba Andrómaca a todos la impresión
de ser más grande de lo conveniente.
Sólo Héctor la llamó proporcionada. [215]
A eso que llevas mal, habitúate
y lo llevarás bien. Suavizará
el transcurso del tiempo muchas cosas;
un incipiente amor todo lo nota.
Mientras está prendiendo
en la verde corteza el tallo nuevo,
tierno como aún está, si lo sacude
una brisa cualquiera, se caerá.
Después, endurecido por el tiempo,
resistirá incluso a los vientos y
firme ya, como árbol
dará los frutos propios del injerto. [216]

---

213 De nuevo el amor descrito como misterios religiosos.

214 Perseo, dotado de alas en los pies, se casó con Andrómeda, hija del rey de Etiopía y, por tanto, bastante morena de piel.

215 Héctor, como se sabe, es el marido de Andrómaca.

216 *Adoptiuas opes:* literalmente «frutos adoptivos, tomados del tronco en el que se ha injertado». El éxito del injerto se aprecia lingüísticamente: el tallo nuevo y tierno *nouus...ramus...tenerum*, masculino gramaticalmente, aparece como femenino una vez que ya ha prendido y se ha convertido en árbol —femenino en latín—: *durata... firma... arbor.*

El propio día a día suprime todos
los defectos del cuerpo, y lo que era
imperfección, tras una temporada
deja de serlo.
Niégase el olfato
sin costumbre a aguantar cuero de toros. [217]
Cuando ya está domado con constancia
por el tiempo, el olor no se percibe.

Cabe atenuar los fallos con el nombre:
«morena» llamarás a la que tiene
sangre más negra que la pez de Iliria.
Si es bizca, «parecida a Venus»; si
es de ojos grisáceos, «a Minerva».
«Esbelta» sea la que malamente
aguanta viva por su escualidez.
Llamarás «manejable» a la pequeña; [218]
a la gorda «llenita». Y que esté oculto
en la cualidad próxima el defecto.

[Es la mujer madura buena amante]

Ni le preguntes cuántos años tiene,
ni quién fue cónsul cuando nació ella
—funciones ésas del censor severo—, [219]

---

[217] «Sin costumbre»: *nares nouae.* Aunque puede tratarse de un caso general, parece referirse al olfato de los caballos cuando aún no tienen el hábito de llevar las riendas.

[218] «Manejable» es *habilem.* «fácil de coger, proporcionado, que se presta bien a la caricia». «Llenita» es *plena.* Cfr. *Am.* 1, 4, n. 10b. Los consejos contrarios se dan en *Remedia* 319 y ss. (llamar gorda a la llenita, etc.).

[219] El censor era un magistrado que se encargaba de elaborar el censo no sólo en sus aspectos económicos, sino también en lo referido a la edad de los ciudadanos. En realidad la segunda pregunta es una *uariatio* en cierto modo eufemística con respecto a la primera: como se sabe, los cónsules romanos eran epónimos de los años, de modo que con ese dato se podía calcular fácilmente la edad.

sobre todo si no está ya en la flor
de la edad, si ha pasado su momento
mejor y encuentra ya cabellos canos.
Esa edad o hasta una más tardía,
oh jóvenes, se puede aprovechar.
Producirá cosechas ese campo.
Merece que lo siembren ese campo. [220]

[Mientras que fuerzas y años lo permitan [221]
aguantad las fatigas. Ya vendrá
la encorvada vejez con pie callado. [222]
Abrid el mar sirviéndoos de los remos,
o las tierras sirviéndoos del arado,
o aplicad vuestras manos belicosas
a las armas de hierro,
o, si no, dedicadle a las mujeres
el empuje, las fuerzas y el trabajo. [223]
También eso es milicia, también eso
proporciona riqueza.] [224]
Ten en cuenta además, que esas mujeres
tienen mayor dominio del oficio [225]

---

[220] La epífora de mi traducción se corresponde con una anáfora en latín: *iste...iste*. La metáfora que alude a la mujer como un campo evoca la didáctica agrícola de las *Geórgicas* de Virgilio.

[221] Invitación a aprovechar el tiempo, en la línea del *carpe diem* de Horacio (*Carm*. 1, 11), más netamente enunciado en *Ars* 3, 79.

[222] El silencio con que el tiempo se desliza es una idea constante en Ovidio (*Fast*. 1, 65; 6, 771; *Tr*. 4, 6, 17; 10, 20; *Pont*. 4, 2, 42). Este verso, que varía levemente otro de Lígdamo, resuena en Séneca, *De breuitate uitae*, 8, 5: [*aetas*] *tacita labetur* y luego, según M. R. Lida de Malkiel, *o.c.*, págs. 205-206, en Jorge Manrique: «cómo se pasa la vida / cómo se viene la muerte / tan callando».

[223] Los tres términos *latus* («costado» / «empuje»), *uires, operam* tienen un sentido erótico.

[224] La palabra *militia* inscribe el pasaje en el tópico de la *militia amoris*. Por otra parte, los versos 669-674, que aparecen entre corchetes, han despertado las dudas de los editores, por la relación un tanto laxa que presentan con el contexto.

[225] Estos versos exponen perfectamente la noción del erotismo como *ars*, como oficio artesanal.

y poseen experiencia, que es lo único
que hace a los maestros.

Ellas con atenciones refinadas
compensan los estragos de los años, [226]
y se cuidan de no parecer viejas.
A gusto tuyo, en el placer se enlazan
con mil posturas. No hay cuadro ninguno
que haya encontrado nunca más maneras. [227]
Con ellas uno siente
un deleite que no está provocado.

Que la mujer y el hombre experimenten
el placer por igual. [228]
Odio esas uniones que no dejan
exhaustos a los dos: ésa es la causa
por la que me atrae menos el amor de un
[muchacho. [229]
Odio a la que se entrega porque debe entregarse,
y, seca como está, piensa por dentro
en su labor de lana. Ese placer
que por obligación se da, no es de mi agrado.

---

[226] Racine, *Athalie* 2, 5: *Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage, / Pour réparer des ans l'irréparable outrage.*

[227] Se refiere a ilustraciones de las posturas amorosas en pinturas o tablillas que acompañaban a la literatura erótica.

[228] *Ex aequo,* es la precisa expresión latina para el orgasmo simultáneo.

[229] Ya se había aludido al amor homosexual por los muchachos en *Am.* 1, 1, 19-20. Este pasaje presenta cierta ambigüedad: *minus* puede ser «menos, en menor grado» y también «no». Esta ambigüedad fue suprimida en la Edad Media por un monje de Zürich, que al copiarlo, sustituyó decididamente *minus* «menos» por *nihil* «nada» y anotó en el margen: *ex hoc nota quod Ouidius non fuerit sodomita:* «observa por esto que Ovidio no era sodomita», Sabot, A.-F., «Présence d'Ovide au XIIe siècle: poésie latine élégiaque, lyrique provençale», *Colloque Présence d'Ovide, o. c.,* págs. 241-260; pág. 245. En cualquier caso, Ovidio justifica su preferencia por las mujeres alegando que en el amor masculino el placer no es recíproco. Cfr. Solodov, J. B., «Ovid on homosexuality», *EMC* 19 (1975), 79-83.

Que ninguna mujer
lo haga conmigo por obligación.
Me gusta oír los gemidos que declaran su gozo,
que me ruegue que vaya más despacio
y que yo me detenga; ver los ojos [230]
vencidos de mi dueña trastornada,
y que ella desfallezca y no permita
que la acaricie más. Esos son dones
que la naturaleza no ha otorgado
a la primera juventud, y suelen
llegar tras siete lustros enseguida.

Los presurosos beban mostos nuevos;
a mí, viértame el vino de solera
un ánfora guardada bajo remotos cónsules.
El plátano no puede resistir
a Febo, si no está ya bien crecido,
y los prados segados hace poco
hieren los pies desnudos. [231]
¿Pondrías acaso a Hermíone antes que Helena? [232]
¿Y era Gorge más bella que su madre? [233]

Si quieres acercarte a una Venus madura, [234]

---

[230] «Y que yo me detenga»: el acusativo objeto de *sustineam* es *meme*, una forma geminada que puede tener el efecto poético de evocar el hablar entrecortado y repetitivo de la mujer durante el acto amoroso.

[231] Tres comparaciones de la mujer con elementos de la naturaleza, para defender a las que ya son maduras: con el vino de solera, con el plátano que da sombra *(platanus,* como todos los árboles, es femenino en latín) y con los prados.

[232] Hermíone, hija de Helena y Menelao, tenía ya nueve años cuando Helena se fugó con Paris. Siendo Helena, como era, la más hermosa de las mortales, superaba en belleza a su propia hija.

[233] Similar es el caso de Altea, amada por Ares y por Dioniso, y madre de Gorge.

[234] Venus funciona aquí como doble metonimia: la diosa como arquetipo de la mujer, y la misma diosa en vez del placer amoroso que preside. Sobre el nombre de una divinidad empleado como metonimia véase nota a *Ars* 1, 565; sobre el de *Venus*, nota a *Ars* 2, 307.

con tal que seas constante,
obtendrás una digna recompensa.

[CÓMO EN LA CÓPULA ACTUARÁ EL VARÓN]

He aquí que un lecho cómplice ha acogido
a dos amantes. Musa, ante las puertas
cerradas de su tálamo, detente.
Por instinto palabras a raudales [235]
van a ser pronunciadas sin tu ayuda,
y en el lecho no va a quedarse quieta
la mano izquierda. Encontrarán los dedos
lo que tienen que hacer en esas partes
donde en secreto moja Amor sus flechas.
Así obró antiguamente con Andrómaca [236]
Héctor el muy valiente y resultó
ser eficaz no sólo en las batallas.
También así actuó con la cautiva
oriunda de Lirneso el magno Aquiles, [237]
cuando hundía el blando lecho, fatigado
del enemigo. ¿Por aquellas manos
manchadas siempre de matar a frigios
te dejabas, Briseida, acariciar? [238]
¿O era acaso precisamente eso,
mujer perversa, lo que te gustaba, [239]

---

[235] *Celeberrima* puede ser «en gran número» («a raudales») o «conocidísimas».

[236] Los símiles, una vez más demoran el tiempo del relato: pocas veces es tan poético un recurso formal, es decir, pocas veces expresan mejor el contenido.

[237] Briseida, la esclava amada por Aquiles, era natural de Lirneso.

[238] Los frigios son los troyanos.

[239] Traduzco por «perversa» el latín *lasciua*, ya que éste no se corresponde exactamente con «lasciva» en español, y, además, porque creo que éste es uno de los pasajes en los que Ovidio da cabida a fenómenos sexuales que actualmente denominaríamos —sin ninguna connotación negativa— «perversiones». Es perversa no tanto por un hecho externo —las manos de él manchadas de sangre—, como por

que viniesen las manos vencedoras
a tus miembros?
Créeme, el placer de Venus
no debe apresurarse, sino ser provocado
poco a poco, con una lenta calma.
Cuando encuentres los puntos
donde la mujer goza al ser tocada,
no te impida el pudor acariciárselos.

Contemplarás sus ojos que relucen
con fulgor tembloroso, como el sol
muchas veces refulge en agua clara.
Vendrán después las quejas, vendrá luego
el amable murmullo, y los dulces gemidos
y las palabras propias de ese juego.
Pero no dejes a tu dueña atrás,
desplegando mayores velas que ella,
ni que ella se adelante a tu carrera.
Lanzaos hacia la meta al mismo tiempo. [240]
Entonces el placer está colmado,
cuando yacen vencidos por igual
la mujer y el varón. [241]
Esa marcha es la que has de mantener
cuando dispongas de ocio libremente,
y no apremie el temor la obra furtiva.
Cuando sea arriesgada la tardanza,
conviene que te apliques a los remos

---

un dato psicológico: la tensión erótica que se deriva de la relación de poder. Ella, en efecto, pertenece al bando enemigo, a los vencidos, cuya sangre tiñe las manos del hombre. Cfr. *Am.* 3, 8, 16.

[240] Las carreras entre naves, o de carros, se emplean aquí para describir el acto sexual, por lo que su culminación se representa como meta.

[241] Concepción muy cercana a las más «avanzadas» actualmente: el encuentro sexual como juego, pérdida del pudor para acariciar las partes más sensibles de la mujer, cuidado en obtener el placer conjuntamente, sin que sea el varón quien se adelante.

con toda tu energía, y que le hinques
la espuela a tu caballo galopante. [242]

[FIN DEL LIBRO. CELÉBRENME LOS HOMBRES]

Le llega el fin a mi obra. Entrégame,
agradecida juventud, la palma, [243]
y pon una corona hecha de mirto
sobre mi perfumada cabellera. [244]

Tan grande como fue entre los dánaos [245]
Podalirio en el arte de curar, [246]
el Eácida en la lucha, Néstor en la prudencia, [247]
tan grande como fue Calcante adivinando, [248]
el Telamonio con el armamento, [249]

---

[242] Remo y espuela como metáforas fálicas, a las que corresponden el mar y el caballo como términos imaginarios de la mujer.

[243] «Agradecida juventud» es un colectivo (referido a los jóvenes varones a los que se ha aconsejado). La palma constituía el emblema de la victoria.

[244] El mirto estaba consagrado a Venus. Alude, pues al triunfo de Ovidio como poeta amoroso.

[245] Dánaos: griegos.

[246] Médico, hijo del dios Asclepio y hermano de Macaón. Podalirio como médico y Macaón como cirujano tomaron parte en la guerra de Troya.

[247] El Eácida —nieto de Éaco— es Aquiles. Néstor es el anciano caudillo de la *Ilíada,* célebre por su sabiduría.

[248] Calcante es un adivino, al que había concedido Apolo el don de la profecía, y cuyos augurios son de crucial importancia en todas las fases de la gesta troyana. En estos tres últimos personajes he optado por trasladar mediante un término abstracto lo que en la expresión de Ovidio es concreto: el Eácida con la diestra, Néstor por su pecho (sede de la prudencia) y Calcante con las vísceras (que se empleaban para adivinar).

[249] Se refiere a Áyax el hijo de Telamón. Es, después de Aquiles, el guerrero aqueo más valiente. Maneja con pericia su pesado armamento, en el que destaca su escudo formado por siete capas de cuero de buey y una exterior de bronce.

o Automedonte conduciendo el carro, [250]
igual, tan grande soy yo como amante. [251]
Celebradme, varones, como poeta;
pronunciad alabanzas en mi honor.
Mi nombre cántese por todo el mundo.
Las armas os he dado yo. Vulcano
a Aquiles se las dió. [252]
Venced, como él venció, con esos dones.
Y todo el que derrote con mi espada
a una amazona, ponga en sus despojos
esta inscripción: «NASÓN FUE MI MAESTRO.» [253]

Ya están aquí las tiernas muchachas, que me ruegan
que les dé a ellas consejos. De vosotras
se ocupará mi próximo volumen.

---

[250] Automedonte fue mencionado en similares términos al principio del tratado, en *Ars* 1, 5 y 8. Véanse allí las notas.

[251] Ponderación de las cualidades amatorias de Ovidio: iguala a esta serie de personajes de la épica (guerreros, adivinos, médicos..., cada uno en su oficio). Como consecuencia, se reivindica de nuevo para su poesía la misma altura que la *Ilíada*.

[252] Vulcano es prototipo de *artifex*, de maestro en su oficio.

[253] Con la terminología de la *militia amoris*, se muestran las relaciones entre hombre y mujer como batalla. Para ello se representa a la mujer como amazona (mítico pueblo de mujeres guerreras) anticipando así el inicio del libro 3,. Sobre los despojos obtenidos del enemigo se solía colocar una inscripción votiva en agradecimiento a la divinidad. Cfr. *Ars* 2, 625. La rotunda eficacia del tratado se demuestra en la metáfora de la espada, de la que no se ha de excluir la imagen fálica.

ARTE DE AMAR III

[ES PARA LAS MUJERES ESTE LIBRO]

Armas les he entregado yo a los dánaos [1]
contra las amazonas. Quedan armas
para entregarte a ti, Pentesilea, [2]
y a tu tropa. Marchad a las batallas
igualmente equipados, y que venzan aquellos
a los que favorezcan alma Dione [3]
y el niño que por todo el mundo vuela. [4]
No resultaría justo que desnudas

---

[1] Los griegos. No es descartable que la posición inicial de «armas», *arma,* evoque la épica también formalmente (de modo similar, aunque menos intenso, a lo que sucedía en *Am.* 1, 1, 1).

[2] Pentesilea es una amazona que acudió con sus tropas en auxilio de Troya. Fue herida de muerte por Aquiles, quien sin embargo se enamoró de su hermosura La referencia mítica sirve para inscribir a las mujeres, destinatarias de este libro, en el tópico elegíaco de la *militia amoris* como elementos activos (cfr. *Am.* 1, 9; *Ars* 2, 233-250).

[3] Es otro de los nombres de Venus. El epíteto *alma* —«criadora, nutricia, que da vida»— aplicado a la diosa en la literatura latina, recuerda sobre todo la invocación magnífica con que se abre el poema de Lucrecio: «placer de hombres y dioses, alma Venus» (traducción del Abate Marchena). Apelando a su protección se está citando en la didáctica amorosa la grandeza de la didáctica filosófica y natural de Lucrecio.

[4] Cupido.

contra hombres armados pelearais. [5]
También para vosotros, los varones,
vencer así sería una vergüenza.

[Las mujeres: hay más buenas que malas]

Entre los muchos hombres tal vez alguno diga:
«¿Por qué das más veneno a las serpientes
y a la loba rabiosa le entregas el rebaño?»
No atribuyáis a todas la culpa de unas pocas.
Que sea cada mujer considerada
de acuerdo con los méritos que tiene.
Si el Atrida menor puede abrumar
a Helena con su grave acusación, [6]
y el Atrida mayor a la hermana de Helena;
si por el crimen de Erifila, hija
de Tálao, cayó al Éstige el Eclida [7]
vivo y llevado por caballos vivos,
sin embargo Penélope fue fiel a su marido [8]

[5] Anfibología: "desnudas" es «sin armas» en el campo bélico, y «sin ropas» en el campo amoroso. Se deduce otra en "armados" («culturalmente», tras la lectura del tratado, y «naturalmente» por su sexo). Estas explicaciones a las mujeres, del mismo modo que los ejemplos míticos que siguen, forman una *captatio beneuolentiae* del género femenino.

[6] El Atrida menor, Menelao puede reprochar a Helena su fuga con Paris. Su hermano mayor, Agamenón, fue tracicionado mientras guerreba en Troya por Clitemnestra, su esposa (y hermana de Helena). Ella, en compañía de Egisto, su amante, tramó el asesinato de Agamenón.

[7] El Eclida (hijo de Ecles u Oícles) es Anfiarao. Como adivino que era, sabía que iba a morir si acudía a la guerra contra Tebas. Por una promesa suya, la decisión dependía de su esposa (Erifila, hija de Tálao). Ella, dejándose sobornar, decidió que su marido fuese a la guerra y, por tanto, a una muerte segura (a eso alude el Éstige, río de los infiernos).

[8] Penélope abre, con su proverbial fidelidad conyugal, la serie de *exempla* que demuestran la lealtad de las mujeres, más importantes que los precedentes (no en vano subordinados en una oración condicional).

mientras erraba, durante dos lustros,
y otros dos lustros mientras guerreaba.[9]
Mira al Filácida, y a la que, cuentan,[10]
acompañó a su esposo y murió antes de tiempo.
Libró al hijo de Feres de los Hados
su esposa, la que había nacido en Págasas,[11]
y fue, en vez del esposo, la mujer
llevada en las exequias del marido.
«Tómame, Capaneo» —dijo la hija de Ifis—[12]
«hechos cenizas nos confundiremos»,
y se lanzó hacia el centro de la pira.
Es la misma Virtud también mujer
por su aspecto y su nombre: no es extraño
que sea ella del agrado de su pueblo.[13]
(Sin embargo no son tales espíritus
los que pretende conquistar mi arte.
Le van bien barquichuelas a mis velas menores.[14]

---

[9] El relato invierte el orden de la historia, quizá con afán de ponderar tan largo período primero los diez años del viaje de vuelta *(Odisea)* y luego los diez de guerra *(Ilíada)*.

[10] El Filácida (nieto de Fílaco) es Protesilao. Laodamía, su esposa, se suicidó al enterarse de su muerte. Cfr. la nota a *Ars* 2, 356 para otras versiones de su final.

[11] La nacida en Págasas es Alcestis, ejemplo de piedad y de hermosura. Su marido Admeto (hijo de Feres) fue condenado a morir. Los Hados consintieron en perdonarle la vida si encontraba alguien que muriese en su lugar. Nadie, ni siquiera sus ancianos padres se avinieron a ello. Sólo Alcestis quiso morir en vez de su marido. Según la versión de Eurípides, Heracles la rescató de los infiernos más joven y hermosa que nunca.

[12] Capaneo es uno de los Siete contra Tebas. El rayo de Zeus lo mató cuando se disponía a comenzar el asalto. Su esposa, Evadne, se arrojó a su pira funeraria. Nótese la variación formal en los ejemplos. Éste se inicia con un discurso directo de la mujer modélica.

[13] El pueblo, las seguidoras de la Virtud, son las mujeres. Paradójicamente *Virtus* significó originariamente «valentía, hombría» (de *uir* «varón»).

[14] La metáfora de las velas alude a la inspiración y a la forma poética, y en definitiva, al género elegido. La poesía didáctica es un género menor (frente a la forma solemne de la épica o la tragedia) y el tema (expresado metafóricamente mediante el término «barquichuelas») no

De mí nada se aprende, salvo amores sensuales.
Yo diré en mis preceptos de qué modo
debe dejarse amar una mujer).[15]

[ACTÚA LA MUJER MEJOR QUE EL HOMBRE]

La mujer ni a las llamas ni al cruel arco[16]
se opone. Veo que dañan esos dardos
con más moderación a los varones.
Traicionan los varones muchas veces,
no tantas las muchachas tiernas. Pocas
son culpables de engaño, si investigas.
A la que nació cerca del río Fasis[17]
la abandonó, cuando ella ya era ya madre,
Jasón el mentiroso. Y otra esposa
fue a parar a los brazos del Esonio.[18]
Llamándote, Teseo, cuánto temió
a las aves marinas Ariadna, abandonada,
sola en aquel lugar desconocido.[19]

---

han de ser esos casos de infidelidad o de lealtad extremas, sino el comportamiento medio de la gente normal.

[15] «Dejarse amar» traduce el verbo con significación pasiva *quo sit amanda modo*: la lengua manifiesta con precisión estructural los diferentes papeles asignados socialmente a los sexos en el amor.

[16] Armas de Cupido.

[17] Medea: véase *Ars* 2, 103 y ss., 382 y notas correspondientes.

[18] El mismo Jasón, hijo de Esón. La nueva esposa fue Creúsa.

[19] Sentido *praegnans*: *In te... pauit... uolucres* es expresión condensada de *clamans* o *plorans in te, pauit*. La descripción de Ariadna abandonada se encuentra en *Ars* 1, 525-538. También en esta serie (33-40) de cuatro mujeres maltratadas por hombres, la *uariatio* narrativa está muy señalada: con formas diferentes (narración en el de la Medea, invocación a Teseo, consejo al lector/a, y apóstrofe a Elisa). La solidaridad del poeta con esas mujeres se muestra asimismo de modos diversos, que en general se basan en la adopción del punto de vista de ellas: Jasón y Eneas son vistos de acuerdo con el enfoque particular de sus correspondientes parejas: respectivamente *fallax* y "no *pius*" (enunciado a su vez muy indirectamente). En el caso de Ariadna, esa solidaridad se hace evidente sobre todo en la visión del entorno: «sola en aquel lugar desconocido». Desonocido para ella, pero también para

Tú pregunta porqué «Nueve Caminos»
se le llama al que es uno, y oirás
que los bosques a Filis la lloraron,
dejando caer al suelo sus cabellos. [20]
Tiene tu huésped fama de piadoso,
Elisa, pero él te dio la espada
y además el motivo de tu muerte. [21]

[AMOR ES ARTE. APARICIÓN DE VENUS]

Voy a deciros lo que os ha perdido:
no habéis sabido amar. Os ha faltado
arte. El amor perdura con el arte. [22]
¡También ahora serían inexpertas!
Mas Citerea me ordenó instruirlas [23]
y se mostró ella misma ante mis ojos.
Me dijo entonces:
«Las infortunadas
muchachas ¿qué te han hecho?
En tropel desarmado las entregas
a los hombres armados. Los hicieron

---

el narrador y para los lectores, que se ven implicados en esa complicidad afectiva.

[20] Demofonte prometió a Filis que se casaría con ella a la vuelta de un viaje. Esperándolo, Filis bajó nueve veces de la ciudad al puerto (y a ese itinerario se le llamó «los Nueve Caminos»; compárese este posible iterativo, del que Ovidio es consciente, con *Am* 3, 4, 19-20). Pero él no volvió en la fecha convenida. Ella murió y fue transformada en un almendro sin hojas, que reverdeció cuando él volvió y lo abrazó. Según otra versión, unos árboles plantados en su tumba perdían las hojas cada año en la época en que ella murió. A esto se refiere el verso 38. *Comae* «cabelleras» es una metáfora común para el follaje de los árboles.

[21] Elisa es Dido, la reina de Cartago que tuvo amores con Eneas. Con la espada que él le había regalado, se suicidó. Se ataca aquí la *pietas* del héroe virgiliano. Más positivamente se habla de estos amores en *Am.* 2, 18, 31.

[22] Concepto de arte como técnica, como oficio.

[23] Venus. Cfr. *Am.* 1, 3, n. 2.

maestros en eso aquellos dos libritos. [24]
Este bando también con tus consejos
ha de ser educado.
Aquel que en un principio lanzó injurias
en contra de la esposa originaria
de Terapne, cantó posteriormente
con lira más feliz sus alabanzas. [25]
Creo que bien te conozco: no hagas daño
a las mujeres que has honrado tanto.
Mientras vivas podrás pedirles gratitud.»
Así habló y de su mirto (pues con mirto
coronado el cabello había venido)
me dio una hoja y unos pocos granos.
Sentí también, cuando los recibía,
su divino poder. Fulguró el aire
con pureza mayor y la fatiga
se retiró del todo de mi pecho.
Mientras la inspiración actúe, consejos
buscad aquí, mujeres que contáis
con el permiso del pudor, las leyes,
y las obligaciones que os son propias.

[Aprovechad el tiempo. Disfrutad]

Ya ahora acordaos de la vejez futura:
así ningún momento se os marchará vacío.
Mientras podéis y, todavía ahora,
aparentáis los años que tenéis,
divertíos. Los años
se van igual que el agua cuando fluye.

---

[24] Los libros I y II del *Ars Amatoria*, que formaban la primera versión de la obra, y que instruyen a los hombres.

[25] El poeta Estesícoro cantó en sus poemas la célebre infidelidad conyugal de Helena (originaria de Terapne, en Lacedemonia) y, en castigo, quedó ciego. Ella le hizo saber que, si se retractaba en una palinodia, recuperaría la vista, como así sucedió, según la leyenda.

Ni hacia atrás volverá el agua pasada,
ni puede retornar la hora pasada,
Hay que sacar partido de la edad:
se desliza la edad con raudo pie,
y la que después sigue no es tan buena
como la precedente.
Estos arbustos que ahora están canosos, [26]
los he visto floridos de violetas.
De esta espina de ahora,
una grata corona me ofrecieron.
Vendrá un tiempo en que tú, que cierras ahora
la puerta a los amantes, yacerás [27]
vieja y fría en la noche abandonada. [28]
No romperá tu puerta una pelea nocturna.
Tampoco encontrarás por la mañana
rosas en tus umbrales esparcidas.
Qué temprano, ay de mí, con las arrugas
quedan los cuerpos flojos, y se pierde
el color que en un rostro espléndido hubo.

Esas canas que juras que tenías
cuando eras virgen aún, súbitamente
se esparcirán por toda tu cabeza.
Se desprenden a un tiempo las serpientes
de la vejez y de su fina piel,
y al caérseles los cuernos, no envejecen los ciervos.

---

[26] Al ser invierno, están blancos (por obra de la escarcha o de la nieve). Aunque *canent* en latín puede significar sólo «estar blancos», mantengo «canosos» para conservar la analogía con el ser humano que está presente en todo el pasaje.

[27] El tópico del *carpem diem* va a ser desarrollado partiendo de otro *topos* literario: el del *paraklausithyron*, o *exclusus amator*, fómula a la que alude el v. 69 *quae excludis amantes*. Cfr. *Am.* 1, 6. Los anuncios de una vejez solitaria a la amada entran también en el motivo, así como las trifulcas nocturnas y las guirnaldas de rosas en los umbrales.

[28] Posible enálage: métrica (y semánticamente) *deserta*, «abandonada», puede ir atribuido tanto a «noche» como a «tú», aunque su sentido afecta sin duda a la mujer.

Mas nuestros dones huyen sin remedio.
Coged la flor, porque si no se coge, [29]
por sí sola caerá, horriblemente.
Añade a ello que también los partos
vuelven más breve el tiempo en que eres joven;
con continuas cosechas envejece un terreno.

No es Endimión de Latmos
motivo de rubor para ti, Luna. [30]
Y tampoco fue Céfalo un botín
que avergonzara a la rosada diosa. [31]
Y aunque a Venus le sea concedido
Adonis, al que llora todavía,
¿de dónde tiene a Eneas y a Harmonía, sus hijos? [32]
Continuad el ejemplo de las diosas,
vosotras, las que sois mortal linaje, [33]
y a los hombres deseosos no neguéis
vuestros goces. Incluso aunque os engañen,
¿qué perdéis? Todo queda. Aunque sean mil
los que lo gozan, nada de ahí se pierde. [34]

---

[29] La intertextualidad entre *carpite florem* y el *carpe diem* (Hor. *Carm.* 1, 11, 8) apela inequívocamente al tratamiento horaciano del motivo (aunque reduce el alcance metafórico, al devolver la expresión al ámbito estricto de las flores y frutos). Cfr. *Ars* 2, 107-118 y 665-672.

[30] La Luna se enamoró de Endimión de Latmos, un pastor de extraordinaria hermosura, que, para permanecer eternamente joven, pidió dormir un sueño incabable.

[31] La Aurora, que lleva el epíteto «rosada, de rosados dedos» desde la poesía homérica, tuvo amores con Céfalo. Cfr. *Am.* 1, 13, 39.

[32] Afrodita (Venus) lloró la muerte de su amado Adonis. El poeta pregunta crudamente por el origen de dos de sus hijos: la diosa tuvo a Eneas con Anquises y a Harmonía con Ares (Marte).

[33] *Mortale:* «mortal, humano (por oposición a los dioses)». Mantengo «mortal», porque la exhortación del *carpe diem* que viene a continuación está motivada por la fugacidad del tiempo. La conclusión implícita es que las diosas, a las que no apremian vejez ni muerte algunas, resultan ser más generosas a la hora de entregar su belleza. Una vez más, Ovidio denuncia las paradojas de la conducta humana —femenina, en este caso.

[34] Se refiere al sexo femenino.

El hierro se consume con el uso,
las piedras se desgastan. Esa parte
resiste y ningún daño ha de temer.
¿Quién va a impedir que una luz se encienda
a partir de otra luz que se le arrima?
¿O quién va a vigilar
en el profundo mar las vastas aguas?
¿Y hay mujer, sin embargo,
que al hombre le responde: «no se puede»?
¿Qué pierdes, dímelo,
excepto el agua con la que te lavas?
Y estas palabras mías no os prostituyen,
sino que evitan miedo a falsos daños.
Vuestros dones no causan daño alguno.

Pero a mí, que después avanzaré
con los soplos de un viento más potente,
que una brisa ligera
me empuje cuando estoy aún en el puerto. [35]

[El cuidado del cuerpo y la belleza]

Por el cultivo personal empiezo.
De uvas bien cultivadas nace Líber [36]
y alta mies se da en suelo cultivado.
Es regalo divino la hermosura.
¿Cuántas y quiénes son las orgullosas
de su propia hermosura? Una gran parte
de vosotras no tiene tal regalo.
Ofrecerán belleza los cuidados;
morirá la belleza descuidada,

---

[35] Elemento de transición. La inspiración poética se dedicará en el comienzo a cuestiones menores, como el cuidado corporal.

[36] Nombre itálico de Baco y, aquí, metonimia por vino: véase *Ars* 1, 549-564.

aunque similar sea a la diosa Idalia.[37]
Si las mujeres de antes no se cuidaron tanto
no tuvieron tampoco maridos tan cuidados.
Si Andrómaca vestía túnicas rudas,
¿qué hay de asombroso en ello?
Era la esposa de un soldado duro.
¡Y tú, esposa de Áyax, ciertamente
irías llena de adornos hacia él
que tenía por escudo siete cueros de bueyes![38]

[Roma vive una nueva Edad de Oro]

Hubo antaño una ruda sencillez.
Ahora Roma es de oro y posee
las grandiosas riquezas del mundo, al que domina.[39]
Contempla lo que es ahora el Capitolio
y lo que fue. Podría
decirse que fue sede de otro Júpiter.
Dignísima la Curia ahora es
de tan magna asamblea:
tenía techo de paja cuando Tacio reinaba.[40]

---

[37] Afrodita, así llamada porque tenía un santuario en el monte Idalio, en Chipre.

[38] Es ironía. La rudeza de Áyax se menciona por su escudo, formado por siete capas de cuero de buey y una octava, la exterior, de bronce. Cfr. *Am.* 1, 7, 7-8.

[39] Romanidad: el imperio territorial y su capitalidad en la gran urbe son presupuestos políticos y económicos imprescindibles —y reconocidos por el autor— para que se desarrolle una estética del ocio, del amor y del lujo como la que se proclama en el poema. Virulento contraste con Virgilio, *Aen.* 8, 359 y ss.

[40] He intentado mantener la aliteración en /t/, muy acusada en latín: *De stipula Tatio regna tenente fuit.* No sólo el nombre de Tito Tacio (rey sabino que compartió el poder con Rómulo), sino también el propio juego fónico evocan la Roma arcaica de los reyes sabinos por vía literaria: Ovidio recuerda un verso de Ennio, célebre por su ruda aliteración: *O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti.* Compárese con *Am.* 2, 9, 17-18 (donde hace referencia a los techos de paja, con aliteración similar).

El Palatino, que relumbra ahora
protegido por Febo y nuestros príncipes, [41]
¿qué era, sino unos pastos
que debían ser arados por los bueyes?
Que gocen otros con los viejos tiempos.
Yo me alegro de haber nacido justo ahora. [42]
Esta época se adapta a mi carácter.
No porque ahora se saque de la tierra
el oro maleable, o porque llegue
perla cogida en apartada playa,
y no porque decrezcan las montañas
a causa de ese mármol que se extrae,
ni porque huyan las aguas azules ante el dique,
sino porque hay cuidado de los cuerpos,
y no ha sobrevivido hasta nuestra época
aquella tosquedad de los viejos abuelos.
Pero tampoco habéis de abrumar
vuestras orejas con preciosas piedras
que extrae del agua verde el indio oscuro,
y no avancéis cargadas con vestidos
recamados de oro. Con las mismas riquezas
con las que pretendéis seducirnos
frecuentemente nos ponéis en fuga.

[LOS PEINADOS, LOS TINTES, LAS PELUCAS]

Es la elegancia la que nos cautiva.
No estén vuestros cabellos en desorden.

---

[41] Una especie de plural mayestático o respetuoso. El título dado aquí a Augusto es *dux*, de origen militar: «general, caudillo». En el Palatino, que siempre había estado bajo la protección de Febo (Apolo), acogía el palacio imperial *(Domus Augustana)*, que incluía un templo de Apolo.

[42] Actitud totalmente contraria a la de Virgilio (*Aen.* 8, 359 y ss.) en las dos posibles facetas: ni se exalta la antigua Roma, ni de la contemporánea (la Roma augústea) se canta la restauración moral. Esta postura estética tiene implicaciones ideológicas y políticas.

Las manos que trabajan sobre ellos
les dan hermosa forma y se la niegan.
Y no hay un solo tipo de peinado.
Que elija cada una lo que le favorece
y que consulte antes a su espejo.
A una cara alargada le conviene
raya en medio sin más: así llevaba
Laodamía peinados sus cabellos.
Las facciones redondas requieren que en lo alto
de la cabeza se haga un breve moño,
para que se descubran las orejas.
Que caiga la melena de la otra
sobre uno y otro hombro. Así estás tú,
Febo cantor, cuando tu lira tomas.
Que otra se anude el pelo por detrás
cual Diana, la que lleva recogida
la túnica, al marchar como acostumbra
persiguiendo a las fieras espantadas.
A ésta le sienta bien que los cabellos
le caigan ahuecados con soltura.
Estirado y ceñido lleve aquélla
el pelo. Gusta a ésta el ir peinada
con concha de tortuga de Cilene. [43]
Ésa sostenga rizos como olas.
Pero ni tú podrás nunca contar
en la frondosa encina las bellotas, [44]
las abejas del Hibla, las fieras de los Alpes,
ni está al alcance mío el abarcar
número de peinados tan inmenso:
añade cada nuevo día un peinado.
También la cabellera descuidada
a muchas favorece: creer podrías

---

[43] Es decir, con una peineta o *crinale* (cfr. *Met.* 5, 52). Puede también entenderse que aluda a la forma del peinado: de lira o tal vez de tortuga, ya que la lira de Apolo estaba fabricada con la concha de una tortuga de Cilene (una ciudad de Arcadia).

[44] Sobre este adínaton basado en el tópico de lo incontable cfr. *Ars* 2, 517-519.

a menudo que está así desde ayer,
y en realidad acaba de peinarse:
se parece al azar el artificio.
Cuando contempló así el Alcida a Yole,
al tomar la ciudad, dijo: «a ésta yo amo». [45]
Así estabas tú, mujer de Cnosos [46]
que fuiste abandonada, cuando Baco
hasta su carro te hizo que subieras,
mientras gritaban «evoé» los sátiros.

¡Qué benévola es la naturaleza
con vuestro encanto! ¡Muchos son los medios
que os pueden reparar esos ultrajes!
Nosotros por desgracia nos vamos descubriendo,
y caen nuestros cabellos, arrancados
por la edad, de igual modo que las hojas
cuando son sacudidas por el Bóreas. [47]
La mujer con las hierbas de Germania
se tiñe la canosa cabellera,
y con ese artificio se consigue
un color que es mejor que el natural.
Avanza la mujer con pobladísima
cabellera, comprada, y con dinero
suya en vez de la suya hace la de otra. [48]
Y ninguna vergüenza da comprarla
abiertamente: vemos que se vende
ante los ojos de Hércules y ante el virginal coro.[49]

---

[45] El Alcida es Hércules, nieto de Alceo que se enamoró de Yole, hija del Éurito, rey de Ecalia

[46] Ariadna, nacida en Cnosos, fue abandonada por Teseo. Véase *Ars* 1, 525-538, concretamente 530.

[47] Viento del Norte.

[48] Sobre los tintes del cabello y las pelucas cfr. *Am.* 1, 14, especialmente 44-50.

[49] Las pelucas se vendían, al parecer, cerca del templo de Hércules y de las Musas, en el Campo de Marte.

¿Qué diré del vestido? Y no pregunto
por recamados de oro en este instante,
ni tampoco por ti, lana teñida
de rojo con la púrpura de Tiro.
Cuando a precio menor tantos colores
se ofrecen, ¿qué locura es que alguien lleve
sobre su cuerpo toda su fortuna?
Ahí está el color del cielo, justo
cuando hay cielo sin nubes
y no trae el tibio Austro aguas de lluvia. [50]
Ahí está el que es similar a ti
que en otro tiempo, cuentan, arrancaste
a Frixo y Hele de las trampas de Ino. [51]
Éste imita a las olas
y también de las olas toma el nombre. [52]
Creería yo que las Ninfas
con esa vestidura van cubiertas.
Aquél es parecido al azafrán
(con manto azafranado se vela la rosada [53]
dïosa cuando engancha los corceles del alba).
Éste a mirtos de Pafos se parece [54]

---

[50] Viento del Sur.

[51] Perífrasis para el color de las nubes. Néfele («nube» en griego), casada con el rey Atamante, con el que tuvo a Frixo y a Hele, fue repudiada por él. Atamente contrajo nuevas nupcias con Ino, quien tramó la muerte en un sacrificio de sus dos hijastros. Sólo la intervención de Néfele —que les facilitó el vellocino de oro para que escaparan por los aires— logró salvar a Frixo y a Hele. Esta última cayó al mar, que por ella tomó el nombre de Helesponto.

[52] *Cumatile:* «de color verdemar», del griego *kyma:* «mar».

[53] Se seleccionan los elementos más coloristas del mito de la Aurora. Véase, sobre su carro, *Am.* 1, 13, 1-4. Para el color azafranado de su velo, cfr. *Am.* 2, 4, 43, donde se atribuye ese color a los cabellos de la diosa.

[54] Verde: el mirto es la planta de Venus, que en Pafos tenía un famoso templo.

ése otro a las purpúreas amatistas,
a rosas pálidas o a grulla tracia. [55]
No faltan tus bellotas, Amarilis, [56]
tampoco las almendras; y la cera
ha dejado su nombre a ciertas lanas.
Tantos como las flores que da una tierra nueva,
cuando la vid con tibia primavera
hace brotar sus yemas y huye el invierno lento,
tantos tintes, o más, la lana embebe.
Elige con acierto, pues no todos
le convienen a todas las mujeres.
Bien va el oscuro a las de nívea tez:
a Briseida el oscuro le iba bien. [57]
En el momento en el que fue raptada
también estaba con vestido oscuro.
El blanco favorece a las morenas.
De blanco resultabas seductora
tú, hija de Cefeo, y así vestida [58]
ibas cuando Serifos fue asediada. [59]

[La higiene femenina y los cosméticos]

¡Qué poco me ha faltado
para advertir que no ha de refugiarse
el terrible cabrón en los sobacos, [60]

---

55 Color entre rosa pálido y gris.

56 Amarilis es la pastora que aparece en la *Egloga* 2 de Virgilio, aludida con más detalle en *Ars* 2, 267. Aquí abre la gama de los colores ocres y marrones.

57 Briseida es la célebre esclava de Aquiles. Cfr. *Ars* 2, 713.

58 Sobre el color moreno de Andrómeda —hija de Cefeo— véase *Ars* 1, 53; 2, 643.

59 Perseo, acompañado de su esposa Andrómeda, llegó a Serifos. Tuvo que tomar esta ciudad para poder librar a su madre, Dánae de los abusos de Polidectes.

60 El macho cabrío servía para designar habitualmente el olor de las axilas. No he podido resistirme a una traducción literal que, sin embargo, destruye el eufemismo ovidiano sobre la higiene básica y

y que tampoco deben vuestras piernas
estar de duros pelos erizadas!
Mas no estoy instruyendo a unas muchachas
de la roca caucásica, ni a aquellas
que beben, Caico misio, de tus aguas. [61]
¿Y qué diríamos, si os aconsejara
que vuestros dientes no los ennegrezca
la dejadez, y que os lavéis la cara
por la mañana, utilizando el agua?
Sabéis también lograr el color blanco
aplicando albayalde. La que no
tiene de natural faz sonrosada,
sonrosada se vuelve con su arte.
Con arte completáis
los desnudos confines de las cejas,
y una ligera capa de cosmético
vela vuestras auténticas mejillas.
Tampoco os da vergüenza señalaros
con la fina ceniza vuestros ojos,
o con el azafrán, que nace cerca
de ti, luciente Cidno. [62]
Hay una obra mía en la que he hablado
de los cosméticos que os dan belleza,
libro pequeño, pero también grande
por el cuidado con el con el que lo hice. [63]
Allí también podréis buscar ayuda
para vuestra figura estropeada.

---

ciertos tabúes corporales. Los velos retóricos están constituídos por figuras como la perífrasis y la *praeteritio* (fingiendo que ha estado a punto de decir algo, lo dice en realidad).

[61] El río Caico, en Misia, región de Asia Menor, que aparece como arquetipo de la barbarie, ajena completamente a los cuidados corporales de la civilización.

[62] Río de Cilicia (en Asia Menor), en cuyas orillas se daba un azafrán célebre por su calidad.

[63] Los *Medicamina faciei femineae* «Cosméticos para el rostro femenino». Se conservan cien versos de este libro en el que Ovidio trata de los cosmésticos y afeites en un tono similar al de este pasaje.

En defensa de vuestros intereses
no es inerte mi arte. [64]

[Que no vea el hombre cómo te acicalas]

Mas que tu enamorado no sorprenda
los tarros por la mesa desplegados.
El arte favorece a la hermosura,
si está disimulado.
¿Para quién no sería molesta la hez
del vino embadurnando todo el rostro,
cuando se escurre por su propio peso
hasta los tibios pechos resbalando?
¿Por qué habría de exhalar su olor la sirria, [65]
aunque manden de Atenas esa mugre
que se extrae del vellón de oveja sucio?
Tampoco aprobaría que os aplicarais
ante nadie la mezcla de médulas de cierva
ni que os lavéis los dientes ante nadie.
Os harán agradables esos medios,
pero verlos será desagradable. [66]
Y muchas cosas hay —inaguantables
mientras se hacen— que gustan ya acabadas.
Las estatuas que llevan ahora el nombre
de Mirón laborioso, en otro tiempo
fueron un bloque inerte y dura masa.
Para hacer un anillo, se bate antes el oro.
Las ropas que lleváis fueron lana asquerosa.
Era áspera esa piedra al ser labrada.
Ahora, en noble estatua,

---

[64] Figura etimológica: *in-ers* («inerte») es un compuesto de *ars*.

[65] "Sirria": «Excremento del ganado lanar y cabrío» (J. Casares).

[66] La figura etimológica *forma/ deformia* (que he intentado mantener con «agradables/ desagradables») pone de manifiesto la tensión entre la belleza que obtienen las mujeres y los productos repugnantes que emplean para ello.

Venus desnuda escurre
la lluvia de sus húmedos cabellos. [67]
Del mismo modo, mientras te acicalas,
déjanos que pensemos que tú duermes.
Tras el último toque tendrás mejor aspecto.
¿Por qué he de saber yo cuál es la causa
de la blancura de tu cara? Cierra
la puerta de tu cuarto. ¿Por qué exhibes
una obra imperfecta? Es conveniente
que los hombres no sepan muchas cosas.
Nos decepcionaría la mayor parte
si en tu intimidad no las ocultaras.
Las estatuas de oro que en el teatro [68]
cuelgan como ornamento, desde cerca
contémplalas, y las despreciarás:
una lámina cubre la madera.
Pero ni puede el público acercarse
a ellas mientras no están acabadas,
ni debe prepararse tu hermosura
a no ser en ausencia de los hombres.
No te prohíbo, en cambio, que ante ellos
hagas que tus cabellos sean peinados,
para que sueltos caigan por tu espalda.
Cuidarás, ante todo, en ese tiempo,
de no entretenerte, y no te sueltes
—dejándola caer—
una vez y otra vez la cabellera.

---

67 Es la Afrodita Anadiomene, que representaba a la diosa surgiendo de las aguas del mar. Apeles la había pintado en un famoso cuadro que fue llevado a Roma (Cfr. *Am.* 1, 14, 33-34). Aquí se alude a una representación escultórica. Este modelo iconográfico inspirará el famoso lienzo de Botticelli. La pervivencia del tema, frecuente en la literatura renacentista y barroca, llega, por ejemplo, a un soneto de Dionisio Ridruejo *A una Venus de mármol*: «cuando eras sólo piedra fuerte y fría/antes que el golpe desnudase pleno/ tu cuerpo, ya la rosa presentía/ el curso de unas venas en tu seno».

68 «De oro» todavía en este punto. La perspectiva siguiente desenmascarará el engaño de las estatuas —y de las mujeres. Entonces podríamos traducir *aurea* por «doradas, de oro sólo externamente».

Que esté la peinadora confiada.
Odio a aquella mujer
que le araña la cara con las uñas [69]
y le pincha los brazos
con la aguja que acaba de quitarle.[70]
Ella maldice —y toca— la cabeza [71]
de su dueña, y al tiempo
ensangrentada llora
sobre esa cabellera que aborrece.
La de ralo cabello,
que ponga en el umbral un vigilante,
o que siempre se peine
dentro del templo de la Buena Diosa. [72]
Una vez le anunciaron mi llegada
de pronto a una muchacha. Confundida,
se puso la peluca del revés.
¡Sufran mis enemigos el motivo
de una vergüenza tan desagradable,
y que esa infamia caiga sobe las nueras partas! [73]
Fea es la res mocha, feo el campo sin hierba,
y el arbusto sin hojas, y cabeza sin pelo.

---

69 Ese trato vejatorio hacia la peinadora se explica porque se trata de una esclava. Cfr. *Am.* 1, 14, 15-18.

70 La aguja se empleaba para sujetar el peinado.

71 La maldición, como cualquier proceso de magia, tiene mayor efecto si se produce contacto físico con el objeto del maleficio.

72 *Variatio* formal del consejo anterior, con los mismos efectos: en el templo de la Buena Diosa estaba prohibido que entraran los hombres.

73 Lanza como maldición esa infamia —ridícula y menor— sobre unos auténticos enemigos del pueblo romano: los partos, y en concreto, sobre sus nueras, quizá por tratarse de un asunto típicamente femenino. *Inque nurus Parthas dedecus illud eat:* «caiga sobre...». El humor, obtenido ya por el contraste entre un tema menor y la evocación de un problema político de Roma, se ve incrementado por una ingeniosa metáfora: la infamia cae en un sentido espiritual, pero también puramente físico: no olvidemos que es una peluca.

No habéis venido a mí, Sémele o Leda, [74]
para que yo os instruya, ni tampoco
tú, Sidonia, que fuiste
llevada sobre el mar por falso toro, [75]
ni Helena, a la que tú
no sin razón reclamas, Menelao,
—tampoco sin razón tú la retienes
oh troyano raptor. [76]
Viene una muchedumbre a que la instruya:
las mujeres hermosas y las feas,
y siempre es más lo malo que lo bueno.
Las hermosas no piden
la ayuda de mi arte, ni consejos.
Ellas tienen su don: esa hermosura
sin artificio alguno poderosa.
Cuando está el mar sereno, el marinero [77]
descansa descuidado. Si se encrespa,
quieto se instala al lado de sus mandos.
Sin embargo, son pocas
las caras que carecen de defectos.
Mantén ocultas las imperfecciones

[74] Sémele (cfr. *Am.* 3, 3, 37) y Leda (cfr. *Am.* 1, 10,3) fueron mujeres amadas por Zeus.

[75] Europa, princesa de Sidón, fue raptada por Zeus en forma de toro.

[76] Helena es la mujer más hermosa del mundo. El raptor troyano es Paris. El poeta justifica las conductas contrarias —iguales en el fondo— del marido y el raptor de Helena.. De nuevo la mitología traza un plano ideal, de mujeres sin imperfección alguna (el despliegue de la imaginería mitológica alza una referencia similar a la que en la cultura actual pueden suponer las mujeres ideales del cine o la publicidad —además de las propiamente literarias). Frente a ellas, las mujeres reales, con sus inevitables defectos.

[77] El marinero no tiene necesidad de ejercer su oficio cuando el mar está en calma. Igual le sucede a la mujer hermosa: no precisa del arte de arreglarse.

y esconde, en lo posible, el fallo de tu cuerpo.
Si eres pequeña, quédate sentada,
para que no parezca
que estás sentada cuando estés de pie, [78]
y tiéndete en tu lecho
todo lo diminuta que tú seas
(a fin de que tampoco allí tumbada
puedan medirte, ocultarás tus pies
echándote una manta por encima).
La que sea delgada en demasía
que se ponga vestidos de hilo grueso
y de sus hombros caiga un amplio manto.
La pálida que lleve
listas de púrpura sobre su cuerpo.
La que es bastante negra que recurra
a la ayuda del pez traído de Faros. [79]
Que el pie deforme esté siempre escondido
en un níveo calzado. Y a unas piernas
secas no les desates sus cordones. [80]
Convienen unas finas almohadillas
para esos omoplatos prominentes. [81]

---

[78] Humor en este consejo que nace de una hipérbole y que es similar a ciertos chistes que en español se construyen sobre ese mismo esquema.

[79] Verso, como señala Kenney (en su edición, *ad loc.*), de sentido muy poco claro, pero presente en todos los códices. La conjetura de Blümmer, *uestis* , sustituye «pez», *piscis*, por «vestido», pero tampoco es satisfactoria. En cualquier caso, parece referirse a algún remedio de colores claros, sea para confrontarlo con el moreno (técnica contrastiva que acaba de recomendar) o para atenuarlo (en consonancia con consejos anteriores).

[80] Los cordones de la sandalia se ataban también en la pierna, ocultándola en buena medida.

[81] También es difícil entender este consejo. Tomo la lectura *analectrides* en vez de la que sigue Kenney *analemptrides*, que aludiría a una especie de banda. Por otra parte, *scapulis* podría ser tanto «omoplatos» como «hombros», y *altis*, «prominentes», podría significar también lo contrario: «hundidos». Lo cierto es que unas almohadillas son apropiadas —como relleno o como atenuación— para cualquiera de los cuatro defectos que resultan de las posibles combinaciones.

Al pecho escaso debe
rodearlo una banda por debajo. [82]
Que subraye con pocos ademanes
sus palabras aquella que presente
gruesos dedos y uñas desiguales.
La que tiene un olor de boca fuerte,
nunca en ayunas hable, y siempre algo
de la boca del hombre se distancie.

[El arte de reír y de llorar]

Si tienes algún diente negro o grande
o que ha nacido sin guardar el orden,
al reírte te harás un gran perjuicio.
¿Quién podría creerlo? Las muchachas
también aprenden a reír y buscan
el encanto también en este aspecto.
Que la abertura de la boca sea
moderada, y que salgan los pequeños
hoyuelos a ambos lados. Que el borde de los labios
oculte el nacimiento de los dientes.
Y no agite una risa continua los ijares.
Que su sonido sea, por el contrario,
leve y con un no sé qué femenino.
Hay alguna que tuerce en carcajada
trastornada la boca. Cuando está otra
alegre con su risa, podría uno
pensar que está llorando.
El sonido de aquélla es algo ronco
y se ríe de manera poco grata,
como una burra torpe que rebuzna

[82] Con el efecto de levantarlo. He añadido «por debajo» para explicar un sentido que considero implícito, ya que se trata de una prenda habitual de las mujeres romanas: una especie de banda que actúa como sostén. Cfr. *Ars* 3, 622.

desde su áspera piedra de molino. [83]
¿A dónde no entra el arte? Ellas aprenden
a derramar sus lágrimas con gracia,
y lloran cuando quieren, como quieren.

[Arte de pronunciar, bailar y andar]

¿Y qué diremos de cuando suprimen
una letra correcta a la palabra
y, forzando el hablar, hacen que acabe
volviéndose su lengua tartamuda? [84]
Tiene gracia el defecto: aprenden unas
a responder palabras confundidas,
y a hablar también peor de lo que saben.
Dedicadle atención a todo esto,
porque resulta útil. Aprended
a mover vuestro cuerpo con paso femenino.
También en el andar hay una parte
de encanto, que no debe despreciarse:
atrae y ahuyenta a los desconocidos.
Ésta mueve con arte la cadera, recoge
con sus flotantes túnicas las brisas,
y hace avanzar sus pies llena de orgullo.
Aquélla anda como rubicunda
esposa de un marido umbro y marcha
a zancadas enormes, perniabierta. [85]
Pero haya en esto, como en tantas cosas,
también moderación: resultarán
unos andares rústicos, los otros
más refinados de lo conveniente.

---

[83] La cercanía semántica que el símil establece entre «reír» y «rebuznar» es más poética en latín, puesto que se basa también en un juego formal, fónico: *ridet/ rudit*.

[84] Véase Ars 1, 597-600 donde aconseja al hombre que se finja ebrio con un procedimiento similar.

[85] Los umbros representan el arquetipo pueblerino para los romanos.

De todos modos, que la parte baja
de tu hombro y la parte alta del brazo
estén desnudas, para que las miren.
Eso a vosotras, las de nívea tez,
os favorece muy especialmente.
Eso, cuando lo veo, me despierta
deseo de daros besos sin descanso
en la zona del hombro al descubierto.

[CANTAR BIEN ES UN ARTE QUE ENAMORA]

Monstruos marinos eran las Sirenas [86]
que con voz melodiosa detenían
a las naves, por rápidas que fueran.
Cuando las escuchó, el hijo de Sísifo [87]
a punto estuvo de soltar su cuerpo
(pues tapones de cera
se habían sus compañeros aplicado).

Cosa dulce es el canto:
que aprendan las muchachas a cantar
(para muchas, en vez de la hermosura,
su propia voz ha sido una alcahueta). [88]
Que unas veces repitan los cantares
que han escuchado en los marmóreos teatros,
y otras los que se entonan con los ritmos del Nilo. [89]
La mujer instruida a gusto mío
no ha de desconocer cómo se toca

---

[86] Las Sirenas eran genios marinos, mitad mujer y mitad ave. Eran excelentes músicas y su canto atraía a los marineros y los hacía naufragar. Cfr. *Am.* 3, 12, 28.

[87] Ulises, hijo —o, en un sentido amplio, descendiente— de Sísifo, prevenido por la maga Circe sobre el peligro de las Sirenas, ordenó a sus compañeros que se taponasen con cera los oídos. Él, para oír el fatídico canto, se había hecho atar al mástil de la nave.

[88] Es decir, les facilita los encuentros amorosos.

[89] Quizás la música que oían en los ritos de Isis.

con la derecha el plectro, con la izquierda la cítara.
Orfeo el rodopeo conmovió [90]
con su lira a las rocas y a las fieras,
a los lagos del Tártaro y al can de tres cabezas. [91]
Las rocas por efecto de tu canto,
oh vengador muy justo de tu madre, [92]
alzaron obedientes muros nuevos.
Se cree que cierto pez, aunque era mudo,
fue obediente al sonido de la lira
de Arión, según la célebre leyenda. [93]

[POETAS QUE LA MUJER DEBE LEER]

Que te sea conocida la musa de Calímaco,
la del poeta de Cos, y también la de Teos
—la del anciano aficionado al vino. [94]

---

[90] Aúnque esta similicadencia puede resultarnos cacofónica, creo que Ovidio buscaba la eufonía —*Rhodopeius Orpheus*— y la musicalidad, que intenta reproducir, a mi entender, las melodías de Orfeo. El Ródope era el monte en el que había nacido Orfeo.

[91] El Tártaro es la región más profunda del mundo, situada debajo del Hades, con el que a veces se identifica. A los infiernos (guardados por Cancerbero, el can de tres cabezas) descendió Orfeo con la intención de salvar a su esposa muerta.

[92] Anfión era hijo de Zeus y de Antíope. Abandonado junto con su hermano Zeto, fueron ambos educados en el campo por un pastor. Antíope, entre tanto, era tratada como una esclava por su tío Lico y por Dirce, la esposa de éste. Enterados los hermanos, vengaron a su madre dando muerte a Lico y a Dirce. Los dos hermanos reinaron en Tebas. Para amurallarla, Zeto (dotado para las artes manuales) cargaba las rocas sobre la espalda, mientras que Anfión, tocando su lira regalo de Hermes, las atraía con la música. (Cfr. nota a *Ars* 2, 121 sobre esta distribución de las artes).

[93] Durante una travesía, los marineros planearon la muerte del músico Arión. Él obtuvo como último deseo que le dejaran tocar su lira, a cuyos sones acudieron los delfines. Confiando en Apolo, Arión se arrojó al mar y fue salvado por un delfín (que fue después, junto con la lira, convertido en constelación).

[94] Los poetas que se mencionan son representantes del género elegíaco: el alejandrino Calímaco, su maestro Filitas de Cos, y Anacreonte

Que te sea conocida también Safo
(pues ¿quién hay más erótico que ella?)
y el que hace que un padre sea engañado
por la astucia de Geta habilidoso. [95]
Podrías también leer
la poesía de Propercio delicado
o bien algo de Galo, o algo tuyo, Tibulo, [96]
y el célebre toisón resplandeciente
cantado por Varrón: el vellocino
que dió que lamentar, Frixo, a tu hermana, [97]
y a Eneas fugitivo, germen de la alta Roma:
no hay obra más preclara que aquélla en todo el
Quizás también mi nombre [Lacio. [98]
a ésos sea añadido y mis escritos
no vayan a las aguas del Leteo, [99]
y alguno diga: «si eres culta, lee
los poemas de este maestro nuestro,

---

de Teos. Son célebres los cantos en que éste último festeja el vino y al amor: «Venga ya, tráenos muchacho/la copa que de un trago/ la apuro. Échale diez cazos/ de agua y cinco de vino/ para que sin excesos otra vez/ celebre la fiesta de Baco» (43 D, trad. de García Gual, C., *Antología de la poesía lírica griega,* Madrid, 1980, pág. 80). Otro catálogo de poetas se halla en *Am.* 1, 15, 9-32, y en 3, 9, 25-26; 59-66.

[95] Geta es un nombre de esclavo en las comedias de Menandro, poeta al que aluden estos versos. Véase *Am.* 1, 15, 18, n. 6.

[96] Propercio, Galo y Tibulo antecedieron a Ovidio en el cultivo de la elegía romana.

[97] Varrón de Átax trató el tema del Toisón de Oro en su *Argonáutica.* Cfr., sobre la hermana de Frixo, *Ars* 3, 176. Pasaje de difícil comprensión por dos razones: porque imita la complejidad y la oscuridad formal de los poetas helenísticos y de algunos de los neotéricos; también porque juega casi con enigmas (que constituyen una forma menor cercana a la poesía) descifrables sin problema por el lector culto. Mímesis literaria de segundo grado: es poesía que no imita la realidad, sino la literatura precedente.

[98] Menciona las obras por sus personajes protagonistas, que son los que deben ser conocidos por la *puella.* Queda en la ambigüedad si la obra es la fundación de Roma por Eneas, o la escritura de la *Eneida* por Virgilio (el Lacio sería entonces el dominio del latín). Quizás las dos simultáneamente. En cualquier caso, se enaltece al de Mantua.

[99] Río del olvido.

en los que él da consejo a las dos partes, [100]
o de entre los tres libros
que él marca con el título de *Amores*,
elige algo que leas suavemente
y con expresión dulce, o bien recita
su *Epístola* con una voz cuidada: [101]
él creó ese género
que para otros fue desconocido.
Ojalá tú lo quieras, Febo, así,
así también vosotras,
divinidades pías de los poetas,
Baco que por tus cuernos te destacas, [102]
y diosas que sois nueve. [103]

[PREPARADA HA DE ESTAR PARA DANZAR]

¿Quién dudaría de que quiero yo
que sepa la mujer danzar, de modo
que, retirado el vino, si le ruegan,
mueva sus brazos bien? Amados son
los artistas que arquean su costado [104]

---

[100] A hombres y a mujeres. Mención autológica del libro dentro del libro. Se refiere a *Ars Amatoria*, el poema que estamos leyendo.

[101] Las *Heroidas*, que consistían en cartas de amor escritas por mujeres míticas —alguna también real, como Safo— a sus amados. Se trata pues, de una combinación entre el género elegíaco y el epistolar, que tienen diferentes criterios de definición.

[102] Los cuernos con que se representa a Baco constitían un motivo que aludía a la fuerza y a la decisión (cfr. *Ars* 1, 239).

[103] Las musas. Este pasaje en general se hace de difícil comprensión por dos razones: una primera, porque imita la complejidad y la oscuridad formal de los poetas helenísticos y de algunos de los neotéricos.

[104] *Artifices lateris*, literalmente «los artistas del costado», los bailarines. *Latus*, «costado» tiene connotaciones eróticas que no convendría excluir de las mujeres que saben bailar. De acuerdo con ello, y dado que ni el verbo latino ni *artifices* llevan marcas de género, podría traducirse en femenino: «amadas son / las artistas...».

—espectáculo propio de la escena—:
tanta gracia posee su ligereza.

[Que aprenda juegos, y a perder también]

Me da vergüenza aconsejar minucias,
decir que las tiradas de las tabas
las debe conocer, y los valores
que tienes, dado, cuando ya has caído.
Que unas veces arroje los tres números, y otras
piense acertadamente y con astucia
en qué punto pararse, en cuál pedir.
Que juegue a los combates de soldados
con precaución y sin torpeza alguna: [105]
muere el peón que está solo contra un doble enemigo,
y el guerrero atacado por sorpresa
lucha sin su consorte, y encelado [106]
retrocede a menudo por la senda emprendida.
Reparte las bolitas diminutas [107]
sobre un cuadriculado descubierto,
y, salvo la que quites, no has de mover ninguna.
Existe un tipo, que con tenue línea
queda en tantas casillas dividido
como los meses del huidizo año. [108]

---

[105] A continuación se exponen los múltiples riesgos que conlleva el no saber bien juagar a esta especie de ajedrez.

[106] El guerrero y su consorte son en este juego los equivalentes del rey y la reina de nuestro ajedrez, con el que guarda bastantes similitudes. Él sufre celos precisamente porque ha perdido a su dama en el combate.

[107] Se describe un juego distinto, que podría ser el tres en raya, ya que sólo se mueve una ficha cada vez, si no fuera porque a continuación menciona un tablero similar al de ese juego y lo considera diferente.

[108] Parece que se trata de doce casillas en el total del tablero y no en una de sus caras. Es el *ludus duodecim scriptorum*.

El pequeño tablero da acogida [109]
a tres fichas de uno y otro lado:
vence el que llega enfrente con las suyas.
Practicarás mil juegos. Queda feo
que no sepa jugar una muchacha.
A menudo, jugando se prepara el amor.

Pero una tarea mínima
es manejar los dados sabiamente.
Mayor esfuerzo hay
en mantener el ánimo sereno.
No tomamos entonces precauciones,
en ese mismo afán nos descubrimos,
y nuestro corazón se abre desnudo
por obra de los juegos. Surge la ira,
vicio horrible, y el ansia de ganar,
las disputas y riñas, y el dolor que trastorna.
Graves acusaciones se pronuncian,
resuena el aire con el griterío,
y cada cual invoca en favor suyo
a los dioses airados.
No hay confianza ninguna en el tablero.
¿Qué es lo que no se pide en maldiciones?
Yo he visto muchas veces que se mojan
las mejillas de lágrimas. ¡Que Júpiter
aleje tan feas faltas de vosotras,
que os preocupáis por agradar a un hombre!

[Id a pórticos, templos, teatros, circos]

A las muchachas su naturaleza
débil les asignó estas diversiones.

---

[109] Este pequeño tablero puede ser el mismo que la cuadrícula anterior, con lo cual nos estaría explicando cómo se juega sobre él. En cualquier caso, resulta difícl precisar en la traducción términos que resultan un tanto ambiguos, como *continuasse*, que traslado como «llegar enfrente», pero podría ser «poner en fila continua».

Juegan los hombres con más rica gama.
Ellos tienen las rápidas pelotas,
la jabalina, y aros y las armas
y el caballo al que obligan a dar vueltas.
A vosotras el Campo no os recibe, [110]
tampoco la heladísima Doncella, [111]
ni os lleva el río toscano en su agua plácida.
En cambio os es posible y provechoso
pasear por las sombras pompeyanas, [112]
cuando arde la cabeza de la Virgen, [113]
al pasar los corceles de los cielos.
El Palatino, consagrado a Febo
de laurel coronado, frecuentadlo
(él hundió en alta mar las naves paretonias), [114]

---

[110] El Campo de Marte, donde los varones practicaban ejercicios gimnásticos.

[111] El Agua Doncella, *Aqua Virgo,* era un acueducto que surtía de agua a Roma y en cuyas frescas aguas solían bañarse los romanos. Según otras versiones era una fuente descubierta por una doncella. No es descartable una anfibología —donde el segundo sentido sea erótico— de los términos «heladísima Doncella» *(gelidissima Virgo)* y «recibe» (*habet*, literalmente «tiene»), puesto que sí acoge a los hombres. Sobre *frigida* con valor sexual: nota a *Am.* 2, 1, 5.

[112] El pórtico de Pompeyo. Los elementos cotidianos (el acueducto, el Tíber, este pórtico) se mencionan mediante sinécdoques, personificaciones o perífrasis que los integran en los tópicos discursivos y los vuelven poéticos, porque, según la expresión de Sklovski, los vuelven transparentes, estéticos, frente a la opacidad de su presencia diaria para los romanos. Como entidades y nombres habituales no hubieran tenido cabida en el poema, o lo hubieran empobrecido.

[113] El signo de Virgo, personificado en la Virgen que le da nombre, cuya cabeza arde por efecto de los caballos del sol. Perífrasis para aludir/eludir el nombre del mes de agosto, en consonancia con los procedimientos anteriores. Cfr. *Ars.* 1, 67-68 (mes de julio = Leo). Recuérdese el comienzo de las *Soledades* de Góngora, para Tauro: «Era del año la estación florida/ en que el mentido robador de Europa...».

[114] Augusto se situaba bajo la protección de Apolo, al que aquí se atribuye la victoria de Accio sobre las naves de Cleopatra (llamadas «paretonias» por la ciudad de Paretonio, en Egipto). Sintomática de la época augústea es la omnipresencia de la actuación del príncipe, no sólo en la cultura —aquí, en la poesía— sino en la configuración misma de Roma, cuyo tejido urbano es regenerado por la acción del *prin-*

y aquellos monumentos que la hermana
y la esposa del príncipe erigieron, [115]
y su yerno también, el que corona
con la naval insignia su cabeza. [116]
Frecuentad los altares de la vaca
de Menfis, donde queman el incienso. [117]
Frecuentad los tres teatros, que poseen [118]
asientos bien visibles. Contemplad las arenas
que están manchadas con la tibia sangre,
y la meta rodeada por una ardiente rueda. [119]

Queda ignorado lo que está escondido,
y no existe deseo de lo ignorado.
Una cara bonita no aprovecha
si no tiene testigos. Aunque tú con tu canto
a Támiras superes y a Amebeo, [120]

---

ceps y su familia, en sintonía con la regeneración moral y política. Ovidio, adulador de esa nueva arquitectura la utiliza en contradicción con la ideología que los inspiró. De sus consejos se deduce que ya era utilizada con esos fines.

[115] Los pórticos que mandaron construir Octavia y Livia, hermana y esposa, respectivamente, de Augusto. Éste aparece nombrado como *dux* «general, caudillo». «Príncipe», como se sabe, alude al sistema político que él instauró (el Principado), en el que ejerce el poder personal guardando las formas republicanas, como *princeps*, o primer ciudadano.

[116] El Pórtico de los Argonautas, levantado por Agripa, yerno de Augusto —casado con Julia— para conmemorar sus victorias navales en la Guerra Civil, que le valieron además la corona naval.

[117] La vaca o ternera de Menfis es Io (cfr. *Am.* 1, 3, 21), cuya identidad se confunde con la de Isis (cfr. *Am.* 3, 9, n. 14).

[118] Los teatros de Balbo, Marcelo y Pompeyo. Estos consejos son el correlato de los que se dieron a los hombres en *Ars* 1, 89-100.

[119] Tras los combates de gladiadores, se aconseja la asistencia a las carreras de carros. La meta era una especie de mojón donde giraba el carro.

[120] Támiras o Támiris es un músico legendario al que se atribuyen poemas e innovaciones musicales. Llegó a rivalizar con las Musas, que lo castigaron cegándolo y privándolo de su talento (había pedido acostarse sucesivamente con las nueve, si salía vencedor). Amebeo fue un citarista ateniense que alcanzó celebridad.

no gozará de grandes simpatías
la lira tuya, mientras sea ignorada.
Si Apeles el de Cos no hubiese nunca
expuesto a Venus, ella estaría oculta
bajo marinas aguas sumergida. [121]

[SERÁS FAMOSA SI UN POETA TE AMA]

Los sagrados poetas ¿qué pretenden
sino sólo la fama? Ese deseo
se lleva lo mejor de nuestro esfuerzo.
En otro tiempo fueron los poetas
preocupación de dioses y de reyes,
y los antiguos coros alcanzaban [122]
grandes premios. Los vates poseían
majestad sacra y nombre venerable
y a menudo les eran concedidas
generosas riquezas: digno fue Ennio
—nacido en las montañas calabresas—
de ser puesto a tu lado, Escipión magno. [123]

---

[121] Sobre la Afrodita Anadiomene de Apeles, cfr. *Am.* 1, 14, 33-34. «Exponer a Venus»: Ovidio se refiere simultáneamente a la diosa (si Apeles no la hubiese pintado) y al cuadro mismo (si a pesar de ello no lo hubiese dado a conocer). La obra de arte juega con la realidad (véase más arriba sobre la *Eneida* nota 98). La significación del pasaje es muy rica: por un lado Venus constituye el ideal de belleza femenina. Por otro, puesto que está representada en una obra de arte, encarna el modelo ovidiano de la belleza que debe trabajarse con el arte. Está presente, además, el tratamiento ligero de los mitos de acuerdo con la conveniencia del poeta: como se sabe, Venus no se encontraba escondida bajo las aguas, sino que nace de la espuma del mar fecundada por la simiente de Saturno.

[122] *Variatio* para referirse de nuevo a los poetas. En los versos que siguen los mencionará como *uates*, el término arcaico que recogía al poeta ungido por la sacralidad y dotado de profecía. Cervantes pone el dístico 405-406 en boca del Licenciado Vidriera (en latín, para salvar la prohibición inquisitorial de traducir el *Ars*).

[123] El poeta Ennio, natural las montañas de Calabria, presentadas aquí como zona rústica y de poca categoría, perteneció al círculo de los Escipiones. Amigo de Escipión el Africano, el vencedor de Aníbal, fue enterrado a su lado.

Ahora las hiedras yacen sin honor [124]
y el afán que en las noches de vigilia
es a las doctas Musas dedicado
recibe el nombre de holgazanería. [125]
Pero las noches de vigilia ayudan
a alcanzar fama. ¿Quién conocería
a Homero, si se hubiese mantenido
oculta la Ilíada, esa obra eterna?
¿Quién conocería a Dánae, si encerrada
hubiese estado siempre, y en su torre
escondida se hubiese vuelto vieja? [126]

[Debéis dejaros ver para cazar]

Util para vosotras,
bellas muchachas, es la muchedumbre.
Llevad frecuentemente vuestros pasos
fuera de vuestro umbral, sin rumbo fijo.
Tiene la loba que atacar a muchas
ovejas, para dar caza a una sola,
y contra muchas aves
se lanza la de Júpiter en vuelo. [127]
Del mismo modo una mujer espléndida
debe dejar que el pueblo la contemple;
quizás entre los muchos haya uno [128]

---

[124] Las coronas de los poetas, como sinécdoque por ellos mismos.

[125] Holgazanería: *iners* lo que no tiene *ars*, «inútil, sin oficio, vago», justamente lo contrario de la dedicación como un auténtico oficio que Ovidio consagra a la poesía y al amor, como un *ars*.

[126] Dánae: véase *Am.* 3, 4, 21, y n. *ad loc.*

[127] El águila. De manera refleja se evoca que el águila fue la forma que adoptó Júpiter para raptar a Ganimedes. Se trata, en consecuencia de un *exemplum* de la naturaleza, pero también de la mitología.

[128] Aquí se nos da la clave de los símiles anteriores: las muchas ovejas y los muchos pájaros son los correlatos de los muchos hombres de este verso. Y la la loba y el águila atacantes (animales ambos de género femenino —también en latín—) son la expresión perfecta de la agresividad y la iniciativa con que deben actuar las mujeres, a pesar del papel aparentemente pasivo —dejarse ver— que se les asigna en la seducción.

al que atraiga. Que en todos los lugares
mantenga ella el afán por agradar,
y con toda atención que se dedique
a cuidar su atractivo. Por doquier
está presente la casualidad.
Que siempre esté el anzuelo tuyo echado:
en aquel remolino,
donde menos lo esperas, habrá un pez.
Los perros muchas veces errabundos
en vano corren por boscosos montes,
y cae el ciervo en la trampa sin acoso. [129]
Cuando Andrómeda estaba encadenada,
¿qué cosa podía ella esperar menos
que el que a alguno sus lágrimas gustaran? [130]
Con frecuencia se intenta conquistar
a un hombre en las exequias de otro hombre:
favorece llevar suelto el cabello
y no aguantar el llanto. [131]

[Guardaos de afeminados y ladrones]

Pero evitad el trato con los hombres
que exhiben elegancia y hermosura,
y que ponen en orden sus cabellos:
lo que os dicen, lo han dicho a mil mujeres.
Vaga su amor y nunca toma asiento.
Una mujer ¿qué hará, cuando es el hombre

---

[129] Las metáforas de la pesca y la caza aluden de nuevo a la conquista amorosa por parte de la mujer. Obsérvese cómo *piscis* y *ceruus,* los dos animales capturados, son gramaticalmente masculinos. Recordemos que el arte de la caza o *ars uenatoria* está entre las inspiraciones del *Ars amatoria*.

[130] Andrómeda estaba encadenada a una roca cuando Perseo se enamoró de ella. Cfr. *Ars* 2, 643-644.

[131] Típicas actitudes de las mujeres en los funerales: observe el lector cómo Ovidio trastorna (al tiempo que los mantiene) los valores tradicionales.

más delicado que ella, y quizás pueda
poseer a más hombres que ella misma?
Apenas me creéis, pero creedme:
Troya aún existiría, de haber cumplido
las órdenes que dio Príamo, su rey. [132]
Hay quienes se insinúan con la apariencia
engañosa de estar enamorados,
y que buscan, con ese acercamiento
vergonzosas ganancias.
No os engañe el cabello brillantísimo
con perfume de nardo, ni tampoco
la pequeña lengüeta del zapato
sujetada según sus propios pliegues.
Ni la toga finísima de hilo
os embauque a vosotras, ni tampoco
que un anillo tras otro haya en sus dedos. [133]
Quizá el más elegante de entre ellos
sea un ladrón y se abrase
de amor por tu vestido. [134]
«Devuélveme lo mío» muchas veces
les gritan las mujeres expoliadas,
mientras su voz retumba en todo el foro:
«devuélveme lo mío». Esas disputas,
Venus, desde tu templo reluciente

---

[132] *Praeceptis* puede ser «avisos, advertencias», que serían las que formuló Casandra sobre las desgracias que el nacimiento de París traerían. La traducción como «órdenes» cuadra mejor con el personaje de Príamo, quien dispuso que Paris fuese abandonado en el monte, pero que no se llegaron a cumplir. Con independencia de los problemas textuales, los dos protagonistas de este pasaje, la mujer seducida y el conquistador —casi el Don Juan: piénsese en el célebre análisis de Marañón— están representados por la ciudad asediada por excelencia Troya, —cfr. *Am.* 2, 12, nn. 3 y 6— y, correlativamente, por Paris como arquetipo de seductor nefasto.

[133] Puede ser tanto que lleve uno en cada dedo, (uno y otro seguidos), o que lleve más de un anillo en ciertos dedos.

[134] Parodia el poeta las palabras habituales del seductor y desvela el engaño del falso enamorado: se abrasa de amor por el vestido —que suponemos valioso. Anima este pasaje cierto tono satírico.

por obra del mucho oro, las contemplas
imperturbable, junto a tus Apíades. [135]

[TAMBIÉN DE LOS INFAMES Y ENGAÑOSOS]

También existen ciertas malas famas
basadas en rumores indudables:
las que por muchos de éstos son burladas
se llevan el mal nombre de su amante. [136]
Aprended de las quejas de la otra
a tener miedo de las vuestras propias. [137]
No esté abierta la puerta para el hombre engañoso.
Descendientes de Cécrope, guardaos
de creer los juramentos de Teseo: [138]
los dioses que él os ponga por testigo,
antes ya los ha puesto. Y, Demofonte,
que heredaste la culpa de Teseo, [139]
nadie tiene ya en ti confianza alguna
después de que de Filis te burlaste. [140]
Si ellos alegremente hacen promesas,
vosotras prometed con otras tantas
palabras. Mas, si al cabo dan regalos, [141]
también dadle el placer que se ha pactado.

---

[135] Estatuas de una fuente de Roma: véase *Ars* 1, 82.

[136] Advierte a las mujeres de la mala fama de ciertos seductores, porque muchas veces ellas se ven afectadas luego por esa mala reputación.

[137] Es decir: si aprendéis de las quejas ajenas, a tener miedo de que os suceda lo mismo, de que tengáis que formular iguales quejas.

[138] Se refiere a los atenienses, cuyo primer rey el mítico Cécrope. Deben desconfiar de Teseo, proque éste engañó a Ariadna, abandonándola. Cfr. *Ars* 1, 525 y ss.

[139] En realidad el incumplimiento de Demofonte, hijo de Teseo (y de Fedra, o de la propia Ariadna, según otros) no es equiparable a la traición de su padre: no volvió Demofonte cuando lo había prometido, lo que provocó el sucidio de su esposa Filis (cfr. *Ars* 3, 37).

[140] Demofonte

[141] Traduzco «si al cabo dan» intentando recoger el valor del perfecto *dederint*.

Puede apagar de Vesta las llamas que no duermen, [142]
y robar de tus templos, hija de Ínaco, [143]
los objetos sagrados, y dar a su marido
acónitos mezclados con cicutas molidas, [144]
la mujer, si hay alguna, que se niegue
a dar placer tras recibir regalos. [145]

[Cómo habéis de escribir cartas de amor]

Mi ánimo me lleva a detenerme
más cerca. Tira, Musa, de las riendas,
no vaya a ser que salgas despedida
por acción de las ruedas presurosas. [146]

Que el vado lo sondeen unas palabras [147]
escritas en tablillas de abeto. Que una sierva
de confianza recoja los mensajes
que te envíen. Míralos atentamente
y, según lo que leas, por las propias

---

[142] Las llamas del altar de Vesta no se apagaban nunca, ni siquiera de noche. Para ello había siempre sacerdotisas de guardia. Hay, pues enálage o traslación de la cualidad desde las personas hasta las llamas.

[143] La hija de Ínaco es Io (cfr. *Am.* 1, 3, 21), cuyo culto se confundía con el de Isis.

[144] "Acónito": «planta vivaz ranunculácea, que se emplea en medicina». La muerte de Sócrates hace ociosa cualquier explicación sobre el carácter venenoso de la cicuta.

[145] Un adínaton o imposible: lo normal es que la mujer, si se le dan regalos, entregue su cuerpo. Que se niegue a ello es tan raro como que viole todas esas prohibiciones sagradas de *pietas* con respecto a los dioses (Vesta —cuyo fuego constituía además uno de los símbolos del Estado romano—, e Io eran divinidades especialmente cercanas a las mujeres) y con respecto a los hombres (como sería envenenar al propio marido).

[146] Metáfora: el discurso poético como un carro veloz que guía la Musa.

[147] Cambio de perspectiva: los consejos son los mismos —casi literalmente— que se daban a los hombres en *Ars* 1, 437 y ss. De nuevo la mujer debe esperar a que le escriban.

palabras tú deduce si finge o si te ruega
sinceramente y con preocupación.
Escribe la respuesta tras una breve espera:
la espera siempre anima a los amantes,
con tal que sea tan sólo un tiempo corto.
Pero ni te prometas fácilmente [148]
al joven que te ruega, ni tampoco
le niegues con dureza lo que él pide.
Haz que tema y que espere al mismo tiempo,
y con cada respuesta tuya tenga
esperanza más cierta, y menos miedo.

Muchachas, escribid palabras finas,
pero de uso común y habituales:
gusta la forma coloquial de hablar. [149]
¡Ah, cuántas veces un enamorado
dudoso ardió del todo ante un escrito, [150]
y un bárbaro lenguaje
causó perjucios a una gran belleza! [151]

[SERÉIS CON LOS ESCLAVOS CAUTELOSAS]

Mas, puesto que mostráis —aun careciendo
del honor de las cintas en el pelo— [152]

---

[148] Entiéndase que no es en matrimonio, sino con vistas a la entrega amorosa.

[149] Se plantea el problema del *genus* o estilo de las cartas de amor. El poeta aconseja que sean de estilo común *e medio* («de un estilo intermedio, ni el sublime, ni el bajo»), y pertenecientes al *sermo publicus*, la forma coloquial de hablar.

[150] «Ardió de amor», porque la carta que ella le enviaba estaba bien redactada.

[151] Un estilo incorrecto. *Barbara* supondría la antítesis de la *latinitas*, de la pureza de lengua: errores, palabras malsonantes, fallos de sintaxis, etc., que perjudicaron a una mujer hermosa, por no saber escribir bien.

[152] Las cintas que ceñían el pelo eran el distintivo de las mujeres casadas y libres.

interés por burlar a vuestros hombres, [153]
haced que las tablillas sean escritas
por mano de una sierva o un esclavo
y no le confiéis vuestros secretos
a un esclavo nuevo: he visto yo
desgraciadas muchachas que sufrían
para toda la vida servidumbre
por el terror a que él las delatara. [154]
(Pérfido ciertamente es quien conserva
tales secretos, mas, con todo, tiene [155]
un poder que se iguala al del rayo del Etna). [156]
Es lícito el engaño, a juicio mío,
que responde a otro engaño,
y las leyes permiten que se tomen
las armas contra alguien que está armado. [157]
Que esté una misma mano acostumbrada
a trazar letras de distinto tipo
(¡ay, perezcan aquellos que me obligan [158]

---

[153] A los hombres que constituyen su pareja. *Vir* puede ser amante o marido. Pero el poeta elimina la ambigüedad explicando que su público femenino, las destinatarias implícitas en el texto, no son mujeres casadas. Cfr. *Ars* 1, 31-32.

[154] Sobre la importancia de los siervos en la relación amorosa, véase *Am.* 1, 11, nota 1.

[155] *Habet.* Creo, desviándome de la edición de Kenney, que la conjetura *habent* de Housman es innecesaria.

[156] El rayo del Etna era el que fabricaba Vulcano en las entrañas de ese volcán para Júpiter. Tenía efectos —como su nombre indica— tan fulminantes como las pruebas que guardaba el esclavo para chantajear a su señora. Por otros motivos, en *Am.* 1, 6, 16 el poder de un esclavo sobre Ovidio aparece también como este rayo (véase nota *ad loc.)* Como allí, la hipérbole es desmesurada: de la condición servil se pasa a la del rey de los dioses.

[157] Dos aseveraciones con valor y forma de *sententia,* (de raíz moral y legal, respectivamente) que sirven como apoyo a los consejos que siguen, donde se recomienda una inmoralidad: falsificar la letra.

[158] El consejo de la falsificación ha quedado enmarcado entre los apoyos gnómicos y la exclamación que lo cierra, donde se insite en la misma idea (los culpables de la inmoralidad que recomienda son otros —los esclavos chantajistas—) pero cambiando el tono: aquí es una imprecación, más fuerte semánticamente porque ya ha sido formulado el consejo.

a advertir tales cosas!). No es seguro
escribir allí mismo la respuesta, [159]
salvo si ha borrado bien la cera,
para que una tablilla no presente
las grafías de dos manos.
Cuando escribas
nombra como mujer siempre a tu amado: [160]
sea en vuestras notas «ella» el que era «él».

[NO TE PONGAS FURIOSA CUAL GORGONA]

Si es lícito pasar de esas minucias
a asuntos de mayor envergadura [161]
y desplegar mis velas por completo
con curvada hinchazón,
conviene contener en el semblante
los ánimos rabiosos: sienta bien
una cándida paz a las personas
y a las fieras una ira tremebunda.
Con la ira se inflaman las facciones,
las venas se ennegrecen con la sangre,
echan chispas los ojos
con más saña que el fuego de Gorgona.[162]
«Vete lejos de aquí,» exclamó Palas [163]
«flauta, no vales tanto para mí»,
cuando vio sus facciones en el río:
y vosotras también, si en plena ira,
contempláis el espejo, a duras penas

[159] En la tablilla recibida.

[160] Traduzco *amator* por una forma pasiva, porque, a diferencia de «amante», me permite expresar que se trata inequívocamente de un masculino.

[161] Metáfora en que la navegación se identifica con el avance del poema.

[162] Sobre la mirada terrible de Gorgona, cfr. *Ars* 2, 309.

[163] Atenea (Palas es un sobrenombre suyo) había inventado la flauta, pero la arrojó lejos de sí al contemplar cómo le deformaba la cara cuando la tocaba.

podrá reconocer su cara alguna.
Y no es menos dañina la arrogancia
en vuestro rostro: debe
con dulces ojos el amor ganarse.
Nosotros (confiad en un experto)
odiamos el orgullo desmedido.
Un rostro silencioso con frecuencia
guarda dentro de sí semillas de odio.
Míralo, si te mira;
sonríe amablemente, si él sonríe.
Te hace una señal con la cabeza:
devuélvele el mensaje recibido.
Así, una vez que el niño ha tanteado, [164]
dejando ya sus flechas embotadas,
extrae las agudas de su aljaba. [165]

[PREFIERE EL HOMBRE A LA MUJER ALEGRE]

También aborrecemos a las tristes;
ame Áyax a Tecmesa, [166]
que a nosotros, que somos gente alegre,
una mujer contenta nos cautiva.
Nunca te pediría yo a ti, Andrómaca, [167]
tampoco a ti, Tecmesa,
que fueses —ni una ni otra— amiga mía.
A duras penas logro yo creer
—aunque fuerzan los hijos a creerlo—
que os acostarais con vuestros maridos. [168]
¿A Áyax le dijo acaso su mujer

---

164 Cupido.

165 Compárese con las espadas embotadas y agudas de *Ars* 3, 589.

166 Tecmesa, hija del rey frigio Teleutante, fue raptada por Áyax, que la hizo su esposa. Este personaje —tan importante en el *Áyax* de Sófocles— ha sido convertido aquí en arquetipo de mujer triste.

167 Andrómaca es la esposa de Héctor.

168 Humor y desenvoltura coloquial en el tratamiento del mito.

tristísima: «luz mía» y las palabras
que suelen ser del gusto de los hombres?

[Pedid según su oficio a cada uno]

¿Quién nos impide utilizar ejemplos
de asuntos grandes para otros menores
y no tener ese respetuoso
temor de la palabra «general»? [169]
Siempre el buen general ha confiado
a uno la vara de mandar centurias, [170]
al otro los jinetes, y a un tercero
los estandartes, para que los guarde: [171]
de igual modo vosotras
inspeccionad cuál de nosotros es
adecuado para un cierto ejercicio,
y poned a cada uno en su lugar.
Que el rico dé regalos, que te preste
el que ejerce el derecho su asistencia.
Que el de elocuencia fácil, como es lógico,
en calidad de cliente te defienda.

[Qué le debéis pedir a los poetas]

Quienes versos hacemos, mandemos sólo versos:
el coro que formamos es el propio

---

[169] Como término militar, *dux* aparece asociado a los temas y a los géneros solemnes, impropios de un género ligero como es la elegía. Pero, además, ¿no hay aquí un ataque encubierto, una falta de respeto, contra Augusto, denominado *dux* ya en otros pasajes? (Cfr. *Ars* 3, 119). De ser así, el procedimiento es muy indirecto.

[170] La vara de mando del centurión era un sarmiento: a ello alude el verso.

[171] En el ejército cada uno tiene cualidades para mandar un cuerpo: es el tópico de la *militia amoris*, en el que el amante actúa como soldado a las órdenes de su amada (identificada con un general). Véase *Am.* 1, 9.

para amar, por delante de los otros.
Nosotros pregonamos por doquier
esa belleza que nos ha gustado:
Némesis tiene fama, y fama tiene Cintia; [172]
El Véspero y las tierras del Oriente
conocen a Licoris, y hay muchos
que preguntan quién es nuestra Corina. [173]
Ten en cuenta además que los sagrados
poetas nunca tienden una trampa,
y que va nuestro arte conformándonos
de acuerdo con sus propias condiciones.
Tampoco nos afecta la ambición [174]
ni el ansia de tener. Rendimos culto
al lecho y la penumbra, menospreciando el foro. [175]
Mas con facilidad nos apegamos
y nos quemamos en intenso fuego,
y sabemos amar
con lealtad verdadera —y excesiva. [176]
Ciertamente el talante se suaviza
por nuestro oficio plácido
y el carácter se adapta a la tarea.
Con los vates aonios sed, mujeres, [177]
complacientes: habita en ellos algo

---

[172] Némesis es una de las amadas de Tibulo (cfr. *Am.* 3, 9, 31). Cintia, de Propercio.

[173] Licoris es la amada de Galo. Corina, la de Ovidio, cantada en los *Amores*.

[174] *Ambitio* en latín designa la ambición política: véase nota a *Ars* 2, 254.

[175] *Lectus* y *umbra*, «lecho» y «penumbra», son palabras clave en la elegía amorosa latina. Indican el ocio y la dedicación al trabajo poético e indisociablemente al erotismo (véase, por ejemplo, *Amores* 1, 5). En cuanto al menosprecio del foro, centro de la acitividad política y jurídica, representa en definitiva la abstinencia de la vida pública y la defensa de un hedonismo individual.

[176] El inciso permite la autocrítica del gremio de los poetas, al tiempo que despierta la complicidad del lector.

[177] El término *Aonios* (de Aonia, otro nombre de Beocia, en cuyo monte Helicón residían las Musas) confiere un carácter solemne y arcaico a los poetas.

divino, y los ayudan las Piérides.[178]
Llevamos dentro un dios, y con el cielo
tenemos tratos. Esa inspiración[179]
viene de las etéreas residencias.
Es un crimen que espere alguien que paguen
los doctos poetas. ¡Mísero de mí!
De ese crimen ninguna muchacha tiene miedo.[180]
Disimulad al menos, no os mostréis[181]
rapaces ya desde el primer encuentro:
se quedará parado el nuevo amante
al divisar la trampa.

[EL AMANTE NOVATO, EL VETERANO]

Pero el jinete no gobernará
con similares frenos a un caballo
que ha probado las riendas hace poco,
y a otro experimentado,[182]
ni habrás de recorrer
la misma senda para cautivar
un corazón estable a fuerza de años,
y a la juventud verde todavía.
El novato y por vez primera visto
en los cuarteles del Amor, reciente
presa que acaba de alcanzar tu tálamo,
que solamente te conozca a ti,
que esté siempre pegado a ti tan sólo;

---

178 Las Musas. Cfr. *Am.* 1, 1, 6.

179 La inspiración aparece designada con pureza etimológica como *spiritus* «soplo», concepto fundamental en el mundo antiguo (griego y latino, pero también judío). «Por Musa debemos entender lo que los hebreos y Milton llamaron el Espíritu y lo que nuestra triste mitología llama lo Subconsciente.» (Borges, J. L., *Obra Poética 1923/1977,* Madrid, 1985, pág. 419).

180 El poeta se ha lamentado amargamente en *Am.* 3, 8.

181 Nuevo consejo típico de la moral ovidiana de la apariencia.

182 También para el caballo se utiliza la calificación relacionada con el oficio: *artificem* «maestro artesano, con experiencia».

altos vallados deben cercar esa cosecha.
Procura que no exista una rival:
vencerás, mientras sólo tú lo tengas.
Compartidos con socios
ni reinos ni placer perduran bien. [183]
Amará aquel soldado veterano
pusadamente y con sabiduría,
y aguantará además muchas fatigas [184]
que son para el novato insoportables;
No romperá tu puerta,
y no la quemará con crueles fuegos. [185]
Tampoco atacará las delicadas
mejillas de su dueña con las uñas,
ni rasgará su túnica, ni la túnica de ella,
ni arrancándole el pelo hará que llore. [186]
Esas cosas son propias de muchachos
por la edad y el amor acalorados.
Este otro sufrirá cruentas heridas [187]
con ánimo sereno,
y en lenta hogera, ay, se abrasará [188]
como húmeda paja, cual madera
recién talada en lo alto de los montes.

---

[183] El poder político y el erótico asimilados por la exclusividad en la posesión que ambos exigen.

[184] Las penalidades del amor descritas de acuerdo con el tópico de la *militia amoris*.

[185] En el tópico del *paraklausithyron* el amante pasa de los lamentos ante la puerta de la amada a intentar romperla y a prender fuego a la casa (véase *Am.* 1, 6, 57 y ss.). Adviértase la enálage: «crueles» se predica de «fuegos» y no del sujeto de la oración.

[186] El pasaje es un exponente de economía narrativa: negando el comportamiento del novato (que queda ya descrito) se define el del veterano.

[187] El veterano.

[188] La metáfora, muy desgastada, del amor como fuego, aparece aquí en una hermosa variante (que le devuelve su plenitud semántica y poética) para describir la pasión prolongada del veterano (mencionada ya en el v. 565). Los dos símiles seguidos (paja húmeda y madera) demoran con su reiteración el relato y son imagen sintáctica y versual de la hoguera lenta.

Más cierto es este amor.
Aquel primero es breve y más fecundo: [189]
Coged con rauda mano los frutos fugitivos. [190]

[Conviene que os neguéis de vez en cuando]

Entreguémoslo todo
(la puerta hemos abierto al enemigo)
y en la traición desleal haya lealtad. [191]
Aquello que se entrega fácilmente
mal alimenta un prolongado amor:
de vez en cuando alguna negativa
ha de añadirse a los alegres goces.
Que se acueste él delante de tus puertas, [192]
que exclame «puerta cruel», que esté sumiso
muchas veces y muchas amenace.
No aguantamos lo dulce; renovémonos
con un licor amargo: muchas veces
se hunde la barquichuela
volcada por los vientos favorables. [193]
Es esto lo que impide amar a las esposas:
los hombres se unen a ellas cuando quieren.
Pero pon una puerta y que te diga

---

[189] Se refiere al del joven. He seguido en este verso 575 la lectura *breuis* (adoptada por Bornecque) frente a *grauis*, (que es la de Kenney: «molesto es el primero —y más fecundo—»). «Breve» se opone a la demora del veterano, y en cierto modo se ve confirmado por la alusión a la fugacidad del placer en el verso siguienteg.

[190] Intertextualidad con el *carpe diem* (evocado por la presencia en el texto del mismo verbo: *carpite poma)*. Véase más arriba la nota 29.

[191] Oxímoron, pero sólo en apariencia: desleal con respecto a los hombres (puesto que el poeta da consejos a las mujeres sobre cómo conquistarlos), pero leal con las mujeres.

[192] Comportamiento típico del amante al que se le cierra la puerta o *exclusus amator:* Cfr. *Am.* 1, 6.

[193] Los vientos favorables pueden resultar perjudiciales, tanto en la navegación como en el amor.

«no puedes» un portero con semblante
inconmovible. En cuanto quedes fuera, [194]
también a ti te llegará el amor.

[HAZLE CREER QUE TIENES OTRO AMANTE]

Dejad ya las espadas embotadas; [195]
que se combata con las puntiagudas,
y no me cabe duda de que yo
seré alcanzado por mis propios dardos.
Tu amante, hasta que caiga entre tus lazos,
—y también cuando es aún presa reciente—
que tenga la esperanza de que él solo
es dueño de tu tálamo. Mas pronto
ha de notar que existe algún rival [196]
y que son compartidos los derechos
sobre la cama tuya. Se hace viejo
el amor, si eliminas esas tretas.
Tras levantarse la barrera, corre
el corcel vigoroso óptimamente [197]
precisamente entonces, cuando tiene
que adelantar a otros e ir tras ellos.
Por extinguido que se encuentre el fuego,
la afrenta lo reaviva: aquí me tienes,
yo —lo confieso— sin rival no amo.
Que no quede muy clara, sin embargo,
la causa que produce su dolor,

---

[194] Alusión al tópico del *exclusus amator*. Literatura y realidad se confunden. Sobre la trastocación de este tópico, véase *Am.* 2, 19, n. 2.

[195] La relación entre hombres y mujeres es presentada como guerra (similar comparación en *Ars* 3, 515-516, dentro de la analogía establecida por la *milita amoris*). El poeta aconseja a las mujeres que dejen los procedimientos suaves y empleen recursos más duros e hirientes, aunque sabe que se volverán contra él.

[196] Similar consejo da la vieja Dipsas a la *puella* en *Am.* 1, 8, 95-100.

[197] Metáfora: «caballo» = «hombre». El término de comparación es la reacción similar ante la competencia.

y lleno de ansiedad piense que hay más
de lo que él sabe. Es también estímulo
la sombría vigilancia de un esclavo
inventado, y molesta la inquietud
de un marido severo en demasía. [198]
Se siente menos el placer que llega
sin riesgo alguno. Tú, aunque seas más libre
que Tais, sin embargo finge miedo. [199]
Haz que llegue hasta ti por la ventana,
aunque mejor pudieras por la puerta,
y muestra en tu semblante las señales [200]
de que sientes temor. Y que una experta
sierva entre bruscamente y diga: «¡estamos
perdidos!» y tú esconde en cualquier sitio [201]
al joven tembloroso.
Con todo, ha de añadirse algún placer
sin temores, no vaya él a pensar
que tus noches no valen tanto susto.

[Burla la vigilancia de tu esposo]

Iba a omitir de qué manera puede
ser burlado un marido perspicaz, [202]
y cómo un receloso vigilante.
Que la casada tema a su marido.

---

198 *Vir* parece referirse aquí a «marido». Compárese con *Am.* 2, 19, nn. 1 y 10.

199 Tais fue una célebre cortesana de Atenas.

200 Teatralidad y agudeza psicológica, en esta escena que parece pasada de la comedia al modo narrativo. En efecto, la acumulación de consejos crea casi un relato que anticipa hechos futuros o posibles.

201 Las esclavas son importantes en la elegía amorosa: cfr. *Am.* 1, 11, nota 1.

202 En principio *uir* es entendido por el lector del latín como «marido», y como tal lo he traducido en este punto. Las protestas que vienen a continuación son un intento del poeta de reconducir su significación a «compañero o amante de una mujer liberta». Pero la posibilidad de que las casadas utilicen estos consejos queda abierta.

Guárdese con rigor a la casada:
Eso es lo conveniente, eso disponen [203]
las leyes, el pudor y el que gobierna. [204]
Mas ¿quién podría tolerar que tú
—liberada hace poco por la vara
del lictor— también sufras vigilancia? [205]
Para burlarla, ven a mis rituales. [206]
Aunque te observen tantos ojos como
los que Argos tenía, si hay en ti
voluntad firme, los engañarás. [207]
¡Seguro que el guardián te impedirá [208]
que puedas escribir, cuando dispones
de un tiempo que te dan para lavarte,
cuando puede llevar alguna cómplice
las tablillas escritas, en su tibio

---

[203] Todas las razones que aduce son puramente externas: «lo conveniente» *decet* —que muchas veces se refiere a la hermosura física— es aquí mera apariencia social; también las leyes e incluso el *pudor*, un sentimiento personal, pero ligado a la consideración de los demás. La escasa fuerza de estas afirmaciones se aprecia si las comparamos con la defensa del adulterio de Marte y Venus (*Ars* 2, 561-600).

[204] «El que gobierna»: *dux*. Literalmente «el guía, el general». Se refiere a Augusto. (Algunos manuscritos ofrecen en vez de *duxque* la variante *iusque*: «y el derecho»). Compárese más arriba con *Ars* 3, 526.

[205] Los esclavos eran liberados en una ceremonia en el lictor los golpeaba con su vara al tiempo que pronunciaba determinada fórmula. Esta perífrasis alude, pues, a las libertas —recordando plenamente su *status*. Ellas, como sabemos, son la coartada que Ovidio aduce para aconsejar a las mujeres una conducta relajada.

[206] Verso flagrantemente profanador: la liberta constituye sólo una excusa para poder dirigirse a todas las mujeres. Y, dado que en los versos anteriores la vigilancia de la mujer ha quedado asociada a las leyes y a la moral, resulta casi sacrílego que, al ofrecer sus enseñanzas para burlar esa vigilancia, Ovidio las denomine «rituales sagrados» *sacra*. La poesía presentada como ritos religiosos, en consonacia con la idea de *uates*, queda burlescamente sacralizada, mientras se desacralizan los auténticos rituales.

[207] Los ojos de Argos eran cien. Cfr. *Am.* 3, 4, 20

[208] Ironía, puesto que quiere decir lo contrario: — «nunca podrá el guardián impedir...» —, basada también en la complicidad con la mujer que lee.

seno ocultas por un ancho sostén, [209]
cuando puede, anudando
contra su pantorrilla los papeles,
taparlos, y llevar tiernos mensajes
bajo las ataduras de su pie!
Si estuviera el guardián atento a eso,
en lugar del papel
que te ofrezca tu cómplice su espalda,
y lleve las palabras en su cuerpo.
Es seguro también y engaña al que lo mira
lo que se escribe usando leche fresca,
(frótalo con polvillo de carbón: lo leerás).
Igual engañará lo que se traza
con un punzón de lino algo mojado,
y una tablilla en blanco, de ese modo,
llevará los mensajes escondidos.
Acrisio se ocupó de vigilar
a su hija. A pesar de todo, ella
lo convirtió en abuelo con su falta. [210]

¿Qué es lo que puede hacer un vigilante [211]
cuando hay en la ciudad tantos teatros, [212]
cuando ella va con gusto al espectáculo
de carros de caballos; cuando toma
asiento, atenta a los sistros de

---

[209] Formado, como se vio en *Ars* 3, 274, por una banda de tela ceñida bajo el pecho.

[210] La hija de Acrisio es Dánae (véase nota a *Am.* 3, 4, 21). El *exemplum*, con una fuerza próxima a la *auctoritas*, demuestra que de nada sirve la vigilancia.

[211] Comienza una larga interrogación retórica —hasta el v. 644— cuya finalidad es dejar en suspenso poéticamente la efectividad del guardián, del mismo modo que en la realidad las infinitas tretas de la mujer anulan esa vigilancia. Anáforas («cuando... cuando») y construcciones paralelas y acumulativas van destruyendo sintáctica y semánticamente la eficacia del vigilante. Como todas las interrogaciones retóricas, ésta es innecesaria. La respuesta es «nada».

[212] En Roma.

la ternera de Faros, [213]
e incluso acude adonde está prohibido
que acudan los que van acompañándola;
cuando la Buena Diosa las miradas [214]
de los hombres aparta de sus templos,
—salvo aquellos que ordena ella que vayan—;
cuando, en tanto que, fuera, el vigilante
guarda la túnica de la muchacha,
muchos baños esconden sus furtivos retozos;
cuando, todas las veces que es preciso,
cae enferma alguna amiga mentirosa,
y, enferma como está, le presta el lecho; [215]
cuando la llave adulterada enseña [216]
con su nombre qué hacer, y no es la puerta
la única que la vía que buscas te abre? [217]
También con abundancia de Lieo [218]
se burla la atención de un vigilante,
aunque haya sido recogida la uva
en los montes de Hispania. [219]
Hay también medicinas que provocan

---

[213] Se trata de Io, identificada con Isis. Faros es una isla de Egipto, en la desembocadura del Nilo. Cfr. *Ars.* 1, 77.

[214] Cfr. *Ars* 3, 244.

[215] Ironía del narrador en esa concesiva: «enferma como está». Si ya en el verso anterior ha desvelado las mentiras de las mujeres, en éste, aun haciéndose cómplice esa ficción —«enferma como dice que está»—, la desmonta de nuevo al poner de manifiesto sus contradicciones internas: ¿por qué, entonces, le presta su propio lecho?

[216] Juego de palabras: a *adultera* en latín le sucede lo mismo que a "adulterada" en español. Figuradamente es «falsa» —la llave—, y en su sentido propio alude al adulterio. Por eso la llave enseña a los amantes lo que deben hacer.

[217] En esas circunstancias los amantes empleaban otros accesos, como la ventana o el *compluuium.*

[218] Sobrenombre griego de Baco. Metonimia por «vino». Este uso de sobrenombres, que implican una clave cultural que el lector debe compartir, crean con él una complicidad acorde con el contenido de los consejos.

[219] Es decir, aunque sea un vino de poca calidad. La consideración que se tenía a los vinos hispanos no era muy grande.

sueño profundo y cubren con la noche
del Leteo los ojos derrotados.[220]
Y no resulta mal que alguna cómplice
distraiga al individuo aborrecible
con lentos goces, y que incluso ella
durante un largo espacio se una a él.

¿De qué sirve el rodeo y dar nimios consejos,
cuando puede comprarse un vigilante
con un regalo mínimo? Los regalos, créeme
conquistan a los hombres y a los dioses:
si se le ofrendan dones, se aplaca al propio Júpiter.
Hará el tonto lo mismo que hace el sabio:[221]
goza con el regalo. También él
tras coger el regalo, estará mudo.

Pero una sola vez hay que comprar
al guardián, y para un largo período.
Prestará muchas veces esa ayuda
que ya prestó una vez.[222]

[Desconfía de amigas y sirvientas]

Antes me he lamentado, lo recuerdo,[223]
de que hay que temer a los amigos.
Esa queja no afecta sólo a hombres.

---

220 Leteo: véase *Ars* 3, 340

221 En este verso me desvío de la edición de Kenney. La conjetura *quod* de Ehwald y la puntuación que ofrece Bornecque —cuya lectura sigo— son a mi juicio más coherentes, puesto que incluyen en una misma afirmación al sabio y al tonto, en una suerte de paralelismo con los hombres y dioses del v. 653, y reflejan la vigencia universal de los regalos.

222 No es preciso hacerle un regalo cada vez, porque el primer obsequio lo ha convertido ya en cómplice, y no puede desvincularse sin salir malparado: la inmoralidad se propaga fácilmente.

223 En *Ars* 1, 739-754.

Si eres demasiado confiada,
otras te quitarán los gozos tuyos,
y para otras habrás levantado esa liebre. [224]
Incluso ésa que te proporciona
afanosa una cama y un lugar,
créeme, conmigo ha estado, y no una vez.
Tampoco ha de serviros una esclava
hermosa en demasía. Muchas veces
se ha ofrecido ella a mí en vez de su dueña. [225]

[Finge que lo amas y que estás celosa]

¿A dónde voy lanzado en mi locura?
¿Por qué me arrojo contra el enemigo
a pecho descubierto, y me traiciono
yo mismo con mi propia delación?
No muestra el pájaro a los cazadores
por dónde han de buscarlo, ni la cierva
a los perros que van a perseguirla
los enseña a correr.
¡Allá mis intereses!
Yo contaré lealmente lo emprendido
y a las Lemnias daré
para perdición mía las espadas. [226]
Conseguid (además es cosa fácil)
que creamos que estamos siendo amados:
a los enamorados fácilmente
les nace fe en aquello que desean.

---

224 Metáfora del mundo de la caza. La mujer como cazadora, y el hombre como liebre (*lepus* es masculino en latín).

225 La prueba: en *Am.* 2, 7 y 8.

226 El género femenino se ha concretado por sinécdoque en las mujeres de Lemnos, de acuerdo con el sentido agresivo del pasaje: castigadas por Afrodita, cuyo culto habían descuidado, estas mujeres despedían un olor insoportable, y por ello sus maridos las abandonaron. Una noche degollaron a todos los hombres de la isla. Nótese que *Lemniasin* es un dativo en griego.

Que mire la mujer con más amor
al joven, y suspire desde lo hondo
y pregunte porqué llega tan tarde.
Añándanse las lágrimas, la pena
fingida de que exista una rival,
y que se arañe el rostro con los dedos.
Al instante estará él ya persuadido;
sentirá por instinto compasión y dirá
«ésta se muere de interés por mí».
Creerá, si es elegante, sobre todo,
y se gusta a sí mismo en el espejo,
que puede con su amor tocar a diosas.
Pero a ti, que la ofensa, sea cual sea,
te altere de manera moderada, [227]
y no debes perder la sensatez
al conocer que existe una rival.
Tampoco has de creerlo a la ligera:
Procris ahora va a ser para vosotras
rotundo ejemplo de cuán grande daño [228]
ocasiona el creer a la ligera.

[La leyenda de Céfalo y de Procris]

Cerca de las rosadas colinas del florido
Himeto hay una fuente sagrada y una tierra [229]
mullida por el verde césped. Crea
un bosque no muy alto la espesura.

---

[227] *Moderate turbet.* En realidad es una *contradictio in terminis. Moderate,* que equivale a «no», es el término fuerte de esta exhortación, que en última instancia recomienda mantener la mesura.

[228] *Exemplum* abarca una noción más amplia que "ejemplo" en español. Supone una narración que se introduce —como en este caso— al servicio de determinado argumento. La narración objetiva de amores míticos, frecuente en la elegía helenística, actúa con valor ejemplar en el *Ars*.

[229] El Himeto es un monte del Atica, famoso por sus mármoles y su miel (cfr. *Ars* 2, 423). Comienza aquí la presentación de un *locus amoenus:* cfr. *Am.* 3, 1, n. 2.

La hierba está cubierta por arbustos.
El romero, el laurel y el negro mirto
exhalan su perfume. Allí no faltan
el boj de densa copa, los tamariscos frágiles,
los delgados codesos y el elegante pino.
Movidas por los Zéfiros suaves
y por la sana brisa, se estremecen [230]
tantas variadas frondas y la hierba en su altura.
Placía el reposo a Céfalo. Dejando
a perros y a criados, tomó asiento a menudo
en esta tierra el joven fatigado.
«Brisa errante que calmas mis ardores,
ven —solía cantar él— a que te acoja
en mi regazo». Alguien que escuchó
esos sones, solícito en exceso,
los llevó de memoria con su boca
a los asustadizos oídos de la esposa. [231]
Cuando Procris oyó el nombre de Brisa, [232]
como si fuera el de una rival suya,
se derrumbó y por obra
del súbito dolor quedóse muda.
Palideció, igual que palidecen
—después que los racimos de la vid se han cogido—
esas hojas tardías, malheridas
por el reciente invierno, o los membrillos [233]
maduros que ya curvan sus ramajes,
y la cereza agreste, cuando aún no es comestible.
Al volverle el sentido, rasga desde su pecho
sus finas vestiduras, y con las uñas hiere
sus mejillas, indignas de tal trato.
Sin demora se lanza a los caminos

---

[230] Anticipación del nombre de brisa.

[231] Procris era la esposa de Céfalo. Éste había tenido previamente amores con la Aurora, a la que abandonó para casarse con Procris (véase *Am.* 1, 13, 39).

[232] *Aura* en latín.

[233] El nombre latino, *Cydonia,* da cuenta de su origen en Cidón, localidad de Creta.

furiosa, los cabellos en desorden, [234]
cual bacante excitada por el tirso.

Cuando a las cercanías hubo llegado,
deja en el valle a sus acompañantes. [235]
Penetra ella en el bosque decidida,
con silencioso pie, secretamente.
¿Qué intenciones llevabas, cuando así
te escondías, oh Procris, insensata?
¿Qué fuego había en tu pecho atolondrado?
Seguro que pensabas
que iba ya a presentarse, ya, esa Brisa, [236]
fuese quien fuese, y que habrían de ver
tus ojos esa infamia.
De pronto te arrepientes de haber ido
(quisieras no tener que sorprenderlos),
y de pronto te sientes satisfecha. [237]
Amor incierto zarandea tu pecho:
hay un lugar, un nombre, un delator [238]
que obligan a creeerlo, y porque siempre
la mente cree que existe lo que teme.

Al ver huellas de un cuerpo sobre la hierba hundida,
de tanto como late el corazón,
le palpitan los pechos temblorosos.
Ya había reducido el mediodía
las tenues sombras y a distancia igual
el ocaso y el alba se encontraban.

---

[234] La figura de la bacante —mujer que participaba en los rituales de Baco, entregándose a un desenfreno orgiástico, y azotada con ramas de tirso— sirve como tópico para caracterizar a la mujer enloquecida por el amor.

[235] He intentado mantener la alternancia entre pasados y presentes históricos.

[236] La forma geminada *iamiam* «ya, ya» es casi una exploración de los inquietos pensamientos de Procris.

[237] Se confirma la focalización interna que nos desvela la complejidad psicológica del personaje, sus contradicciones.

[238] *Locus, nomen, index*, son elementos del proceso judicial.

He aquí que vuelve Céfalo, vástago del Cilenio, [239]
a los bosques y agita con su boca
llena de ardor el agua de la fuente.
Procris, tú ansiosamente estás oculta.
Él yace como siempre entre las hierbas.
y dice: «Suaves Zéfiros, y tú, Brisa, venid».

Cuando se le mostró a la infortunada
la deliciosa confusión del nombre,
recobró el juicio y su color auténtico.
Se pone en pie y remueve con su cuerpo
la espesura que de él la separaba,
como esposa que quiere abrazar al marido.

Él, pensando que ha visto alguna fiera,
con juvenil vigor agarra el arco.
Tenía los dardos en la mano diestra.
—¿Qué haces, infeliz? No es una fiera.
Deja los dardos. —¡Ay! Ha atravesado
a la muchacha tu venablo. Grita:
«Ay de mí, has traspasado un pecho amigo.
Ahí siempre hay heridas que ha hecho Céfalo. [240]
Muero antes de tiempo, pero, al menos,
sin que me haya ultrajado una rival.
Eso hará que tú, tierra, me seas leve, [241]
cuando esté en ti. Se va mi último aliento
a unirse con las brisas
que por el nombre fueron sospechosas. [242]

---

239 El Cilenio es Mercurio (natural de Cilene) —cfr. *Ars* 3, 147—, padre de Céfalo según ciertas leyendas.

240 La ambigüedad de este pasaje se origina por los dos tipos de heridas que Céfalo ha causado desde siempre en el corazón de Procris: espirituales, cuando eran por amor, y físicas, a causa de este error final.

241 La anticipación que la agonizante Procris hace de su muerte llega al punto de imaginar el tiempo en el que esté enterrada. Hay un juego de intertextualidad que anticipa también una inscripción sepulcral frecuentísima: *sit tibi terra levis*. «Que la tierra te sea leve».

242 Este juego de palabras último podría ser macabro, si no dejara ver precisamente —como demuestra el final de la alocución— una

Estoy agonizando, ay:
cierra mis ojos con tu amada mano.»

Él sostiene en abrazo entristecido
el moribundo cuerpo de su dueña
y le lava las crueles heridas con sus lágrimas.
El aliento se va, y según escapa
de aquel pecho imprudente poco a poco, en su boca
lo recoge el marido infortunado. [243]

[Cómo has de comportarte en el banquete]

Pero volvamos a nuestra obra. Debo
abordar las cuestiones al desnudo, [244]
para que llegue a puerto mi barca fatigada.

Esperas impaciente que te lleve al banquete
y pides mis consejos también en este aspecto.
Tienes que llegar tarde y entrar con elegancia
cuando ya esté la lámpara encendida.
Hará el retraso grata tu llegada:
la tardanza es grandísima alcahueta. [245]
Incluso aunque seas fea,

---

aceptación serena, casi feliz, de este error causado por un nombre. El *spiritus* «aliento vital, soplo, principio de vida individual» (con significación muy física: cfr. *exspirare, respirare)* se une a las brisas («aire» también y además en plural) en una paradoja que, una vez conocida la verdad, ya no hace sufrir a la protagonista.

243 La misma expresión *exit... spiritus* marca la muerte de Procris, con un ritmo narrativo demorado. El adverbio *paulatim,* «poco a poco», afecta a los dos verbos: «según escapa» y «lo recoge». Refleja así la unión de los dos amantes.

244 Para que la obra llegue a su fin, el poeta se propone ceñirse estrictamente al tema. Hay un juego de palabras que anticipa temáticamente el contenido erótico de los siguientes pasajes.

245 Esta personificación viene a expresar que la tardanza será la mejor aliada de la mujer en la fiesta nocturna: le ayudará a conseguir a los hombres porque aumenta su belleza y la hace más deseable.

al estar ebrios te verán hermosa,
y encubrirá la noche tus defectos.
Toma los alimentos con los dedos [246]
(el modo de comer también influye)
y no embadurnes con la mano sucia
toda tu cara. Y tampoco cenes
antes en casa, pero déjalo
antes de que te sacies; come un poco
menos de lo que puedes. Si el Priámida [247]
viera a Helena comer ávidamente,
sentiría repulsión y exclamaría:
«Este rapto que he hecho ha sido estúpido».
Que beban las mujeres es más propio [248]
y quedaría mejor. —Tú, Baco, con el hijo
de Venus no te llevas mal. —Haz esto [249]
también mientras resista la cabeza,
y la mente y los pies se encuentren firmes;
no vayas a ver doble lo que es simple.
Es bochornosa una mujer que yace
empapada de Lieo en abundancia. [250]
Merece que cualquiera abuse de ella.
Y tampoco es seguro abandonarse al sueño
sobre la mesa puesta. Muchos actos
vergonzosos suceden entre sueños.

---

[246] Dado que el empleo de tenedores es posterior al siglo I, en el momento en que nos hallamos lo correcto es coger la comida con los dedos —con la punta— y no con el conjunto de la mano.

[247] El Priámida —el hijo de Príamo— es Alejandro, raptor de Helena, la mujer más hermosa y elegante del mundo.

[248] Hay que tener cuidado al interpretar este verso. No se trata de que la bebida sea más propia de las mujeres por oposición a los hombres, sino —dentro del comportamiento femenino— la bebida frente a la comida.

[249] Las buenas relaciones de Baco y Cupido, es decir, del vino con el amor, se describieron en *Ars* 1, 232.

[250] En su afán de variación retórica, el término *uinum* no ha sido mencionado. En su lugar aparece la personificación mitológica de Baco (Lieo es otro de sus nombres).

Me avergüenza enseñar lo que ahora viene;
mas me dijo alma Dione: «especialmente
me incumbe esa tarea que te avergüenza». [251]

Cada una conózcase a sí misma;
Adoptad las posturas en concreto
según sea vuestro cuerpo. No conviene
a todas una misma posición.
La de hermosas facciones tiéndase boca arriba.
Se mostrarán de espaldas las que por eso gustan.
Llevaba Milanión sobre sus hombros [252]
las piernas de Atalanta: si son bellas
han de ser contempladas de ese modo. .
La pequeña, a caballo sea llevada,
en cambio, nunca, puesto que era altísima, [253]
estuvo la tebana, tras su boda,
a caballo sentada sobre Héctor. [254]
Se pondrá en el colchón y de rodillas,
doblando un poco el cuello, la mujer
por sus largos costados admirable.
Si posee ella unos muslos juveniles
y pechos sin defecto, esté en pie el hombre
y ella tendida en inclinado lecho.
No pienses que es indigno desatar tu melena

---

[251] Venus nutricia, que da vida. Cfr. *Ars* 3, 3 y nota correspondiente.

[252] Sobre Milanión y Atalanta véase *Ars* 2, 185-192 y *Am.* 3, 2, 29-30.

[253] Andrómaca (nacida en Tebas) era esposa de Héctor. En *Ars* 2, 645-646 se habla de su gran altura.

[254] La expresión latina tiene más sugerencias eróticas: *Hectoreo... equo;* formalmente es una construcción de cuño homérico «el caballo hectóreo, el caballo que era Héctor», como «la fuerza heraclea» puede designar a Heracles. Por el sentido equivale a un genitivo explicativo y es una metáfora animalizadora: durante el acto amoroso, en esa postura, Héctor es (sólo) un caballo.

cual la madre de Filis: dobla el cuello [255]
hacia atrás, esparciendo tus cabellos.
Y tú también, a quien dejó Lucina [256]
el vientre señalado con estrías,
monta en caballo que hacia atrás se vuelve,
como el rápido parto. [257]
Mil juegos tiene Venus; lo sencillo
y de menos esfuerzo, es cuando yace
la mujer apoyada sobre el lado derecho.

[MUESTRA QUE GOZAS, FINGE SI ERES FRÍGIDA]

Los trípodes de Febo
o el cornígero Amón, en sus oráculos, [258]
no os dirán más verdades que mi Musa.
Confiad, si me creéis, en este arte
que tras larga experiencia yo he creado.
Serán mis versos garantía de ello.

Que la mujer, desenfrenada, sienta
a Venus desde lo hondo de sus tuétanos,
y gocen a la par los dos de ella.
Tiernas exclamaciones y gozosos murmullos
no cesen, ni tampoco se silencien
las palabras procaces en medio de los goces.
Y tú también, que por naturaleza
tienes vedado disfrutar de Venus

[255] Filis era natural de Tracia. Podría aludirse a las bacantes, dado el culto que en esa región se tributaba a Baco. En cualquier caso, no está claro el sentido. Sobre Filis puede verse *Ars* 3, 38 —donde se habla de la cabellera de los árboles— y la nota correspondiente.

[256] Diosa, identificada con Juno, protectora de la maternidad.

[257] Los partos tenían la costumbre de cabalgar al revés, como cuenta *Ars* 1, 210.

[258] Febo (Apolo) inspiraba a la Pitia, que emitía sus oráculos sentada en un trípode. Amón, dios dotado de cuernos, tenía también un santuario oracular en Egipto.

finge dulces placeres con suspiro engañoso;
(muchacha desgraciada es la que tiene
inerte y embotada aquella parte
que a un tiempo han de gozar mujer y hombre.)
Cuida sólo, al fingir, que no se note. [259]
Hazlo creíble con tu movimiento,
incluso con los ojos. Que tus gritos
y tu respiración entrecortada
demuestren cuánto gozas. ¡Me avergüenzo!
Esa parte posee claves secretas. [260]

La que tras los placeres de Venus solicita,
un regalo a su amante, no querrá
que sus ruegos obtengan resultado.
No dejes que la luz hasta tu lecho
entre de par en par por las ventanas:
En vuestro cuerpo hay
muchas zonas que están mejor ocultas. [261]

[FINAL. QUE LAS MUJERES ME CELEBREN]

Llega a su fin el juego. Es el momento
de que bajen los cisnes que han llevado
encima de su cuello el yugo mío. [262]
Igual que antes los jóvenes, ahora
las muchachas, que son mi comitiva,
pongan esta inscripción a sus trofeos:
«NASÓN FUE MI MAESTRO». [263]

---

[259] Formulación condensada de toda la teoría ovidiana del arte de amar.

[260] «Parte» posiblemente se refiere no sólo al tema, sino también al cuerpo de la mujer.

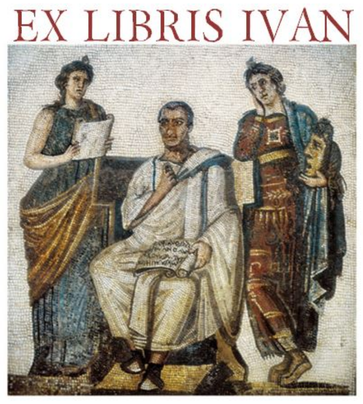
[261] Consejo puesto en práctica al comienzo de *Am.* 1, 5.

[262] Los cisnes son aves que simbolizan perfectamente el género del *Ars*: evocan tanto el asunto amoroso (pues tiraban del carro de Venus) como la forma poética (ya que estaban consagrados a Apolo).

[263] Así terminaba, en efecto, el libro 2 (743-744), dedicado a los hombres.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A = *Amores*
AA = *Arte de amar*
( ) = Nombre aludido mediante una perífrasis.
[ ] = Nombre corrupto o dudoso en el texto latino.
* Nombre que procede de una conjetura en la fijación del texto latino.
(*bis*) = El nombre aparece dos veces en el verso.
En negrita se indica el número de libro



ÍNDICE

[1] A partir del II 9 b los poemas pueden variar la numeración según las ediciones. Así: 10 (11), 11 (12) etc., si bien la más frecuente es la que hemos seguido.

---

[2] Esta elegía ha despertado las dudas de los editores sobre su autenticidad. Kenney la considera una interpolación, pero no altera por ello la numeración del resto del libro.